

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

OMBILIC, TEXTE DRAMATIQUE PORTANT SUR LE RAPPORT ENTRE LE CORPS
ET L'IDENTITÉ FÉMININE, SUIVI D'UNE ANALYSE DE TROIS MONOLOGUES
SELON LE CONCEPT DE CRYPTÉ REVU PAR JACQUES DERRIDA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
GENEVIÈVE BOUCHARD

SEPTEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Entreprendre des études de cycles supérieurs n'a pas été qu'une petite entreprise. L'élaboration de mon projet de recherche, l'écriture de mon texte de création, et la rédaction du texte d'accompagnement, sans oublier les nombreuses lectures que j'ai dû faire pour nourrir mes propos, m'ont parfois plongée dans un sentiment de solitude. Je dois remercier mon père et mes sœurs qui m'ont soutenue moralement dans ces moments angoissants par leur écoute et leur lecture, même si ce dont je leur parlais n'avait rien de tangible pour eux.

Ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans l'aide essentielle de mon directeur de maîtrise, Larry Tremblay, qui, grâce à sa rigueur, son encadrement et ses commentaires, m'a épaulée dans ce projet jusqu'à la fin. Je me souviens très bien de mes premières rencontres avec lui alors que je lui présentais le concept de crypte que je voulais absolument intégrer dans ma démarche. Je le remercie de m'avoir fait confiance, malgré sa réticence quant à l'idée d'inclure ce concept à mon projet.

Merci aussi à Shawn Huffman, professeur au département d'Études Littéraires de l'UQÀM, qui m'a fait découvrir le concept de crypte et m'a introduit au monde de Jacques Derrida.

Merci à Cynthia Angel, Mathieu Bazinet, Stéphanie Pelletier, Claudio Pinto, Anouck Vigneau, mes lecteurs assidus, pour leurs précieux commentaires et conseils. Sans eux, *Ombilic* n'aurait sans doute pas la même qualité et profondeur. Je tiens également à souligner l'entraide de Marie-Michèle Fillion, avec qui, au fil de ces études, j'ai développé une sincère amitié. Finalement, je souhaite remercier Robert, qui quotidiennement m'accompagne et m'appuie dans ce que je fais. Son amour, sa compréhension et son encouragement m'ont poussée à aller jusqu'au bout afin de relever le défi que je m'étais fixé il y a trois ans.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : PROJET DE CRÉATION	
Ombilic	4
DEUXIÈME PARTIE : TEXTE D'ACCOMPAGNEMENT	
CHAPITRE I	
MONODISOURS AU FÉMININ : MIROIR ENTRE CORPS ET IDENTITÉ FÉMININE	31
1.1 De l'identité au corps : vers une définition de l'identité féminine	31
1.2 Monodiscours : point de rencontre entre corps et identité	36
CHAPITRE II	
LES FONDEMENTS DU CONCEPT DE CRYPTÉ	41
2.1 Le concept de crypte en psychanalyse	41
2.2 La pensée de Jacques Derrida	47
2.3 Le concept de crypte selon Jacques Derrida	50
CHAPITRE III	
RAPPORT ENTRE CORPS ET IDENTITÉ FÉMININE : RÉSULTATS D'UNE ANALYSE CRYPTIQUE DE MONODISOURS	55
3.1 Présentation du corpus d'analyse	55
3.2 Analyse cryptique de <i>Peep Show</i> de Jean-Marie Piemme	58
3.3 Analyse cryptique de <i>V.I.P. (testament)</i> de Virginie Thirion	64
3.4 Analyse cryptique d' <i>Une femme normale-à-en-mourir</i> de Jan Fabre	71
3.5 Interprétation des résultats	76
CHAPITRE IV	
VERS UNE ANALYSE CRYPTIQUE D'OMBILIC	80
4.1 Présentation du projet de création <i>Ombilic</i>	80
4.2 Analyse cryptique d' <i>Ombilic</i>	81
CONCLUSION	88
APPENDICE A	
RÉSUMÉ DE <i>PEEP SHOW</i> DE JEAN-MARIE PIEMME	90

APPENDICE B	
EXTRAIT DE <i>PEEP SHOW</i> DE JEAN-MARIE PIEMME	91
APPENDICE C	
RÉSUMÉ DE <i>V.I.P. (TESTAMENT)</i> DE VIRGINIE THIRION	95
APPENDICE D	
EXTRAIT DE <i>V.I.P. (TESTAMENT)</i> DE VIRGINIE THIRION	96
APPENDICE E	
RÉSUMÉ D' <i>UNE FEMME NORMALE-À-EN-MOURIR</i> DE JAN FABRE	105
APPENDICE F	
EXTRAIT D' <i>UNE FEMME NORMALE-À-EN-MOURIR</i> DE JAN FABRE	106
BIBLIOGRAPHIE	112

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création comporte deux parties : une partie « création » et une partie « théorique ». La partie « création » consiste en l'écriture d'un texte dramatique, plus précisément un monodiscours, dont le titre est *Ombilic*. Ce texte s'articule autour des thèmes du corps et de l'identité féminine. Le texte d'accompagnement qui constitue la partie « théorique » de ce mémoire contient quatre chapitres. Le premier chapitre se consacre au monodiscours. Il s'agit, dans un premier temps, de cerner la corrélation entre le corps et l'identité dans ce genre et, dans un deuxième temps, de comprendre comment s'établit ce rapport lorsque le monodiscours a pour personnage une femme. Le deuxième chapitre présente le concept de crypte, de ses origines à l'interprétation qu'en fait Jacques Derrida. Le troisième chapitre se voue à l'analyse d'un corpus de trois textes dramatiques (monodiscours) selon le concept de crypte tel qu'expliqué par Derrida. Les textes analysés sont *Peep Show* de Jean-Marie Piemme, *V.I.P. (testament)* de Virginie Thirion et *Une femme normale-à-en-mourir* de Jan Fabre. Cette analyse est suivie par une présentation de notre projet de création et une courte analyse cryptique de celui-ci, ce qui forme le quatrième chapitre.

Mots clés : identité, corps, monodiscours, crypte, femme.

INTRODUCTION

Ce mémoire vise à étudier le rapport particulier qu'entretiennent le corps et l'identité dans un monologue, plus précisément un monodiscours¹, dont le personnage est une femme. Par conséquent, nous circonscrivons notre recherche autour de l'identité de genre puisque le corps sexué constitue un des éléments majeurs de ce concept.

L'objectif de notre travail consiste à étudier, du point de vue du texte, les thèmes du corps et de l'identité féminine en tant qu'identité de genre ainsi que le rapport qui s'établit entre eux dans un monodiscours comportant un personnage féminin. Cette étude s'applique à deux niveaux : l'exploration, dans un premier temps, des thèmes du corps et de l'identité féminine par la création d'un texte dramatique (monodiscours) dont le personnage est féminin ; l'analyse, dans un deuxième temps, de trois monologues, avec, comme outil d'analyse, le concept de crypte revu par Jacques Derrida. Le concept de crypte a été retenu à titre d'outil d'analyse puisqu'il permet de décortiquer le personnage afin d'en comprendre sa construction identitaire.

La première partie de ce mémoire présente le texte dramatique (monodiscours) que nous avons écrit : *Ombilic*. Les thèmes du corps et de l'identité féminine ponctuent le texte et agissent comme un leitmotiv.

La deuxième partie de ce mémoire constitue le texte d'accompagnement. Pour entreprendre une étude concernant le rapport particulier qui existe entre corps et identité de genre dans un monodiscours comportant un personnage féminin, il faut préalablement éclaircir chacun des termes impliqués dans cette démarche. Il nous faut d'abord, dans un premier chapitre, circonscrire une définition d'« identité de genre » qui nous permette d'y situer le rôle du corps pour comprendre la corrélation qui s'établit entre eux. Ensuite, il nous

¹ Nous faisons ici référence au terme employé par Jean-Jacques Delfour dans un article publié dans *L'annuaire théâtral*. Nous approfondirons cette notion dans le premier chapitre.

faut définir le genre « monodiscours » et expliquer le rôle du corps et de l'identité dans ce genre. Une fois ces définitions établies, nous abordons, dans un deuxième chapitre, le concept de crypte, de ses origines à l'interprétation qu'en fait le philosophe Jacques Derrida. Il est question, dans ce chapitre, de l'élaboration du concept de crypte par les analystes Nicolas Abraham et Maria Torok, de la vision du concept par Jacques Derrida en passant par une présentation de la pensée développée par ce philosophe. Le troisième chapitre se consacre à l'analyse cryptique d'extraits des trois monodiscours qui forment notre corpus. Le but de cette analyse est de comprendre le rapport entre corps et identité féminine au sein des personnages de ces textes. Finalement, le quatrième chapitre présente le contexte et les enjeux de notre projet de création. Il comprend aussi une analyse de notre texte dramatique, *Ombilic*.

Une réflexion sur notre démarche et ce qui en résulte se trouve en conclusion de ce travail. Nous y traitons précisément des limites et ouvertures de notre recherche et création.

PREMIÈRE PARTIE

PROJET DE CRÉATION

Ombilic

À la mémoire de ma mère

Une femme se regarde devant un grand miroir sur pattes. Elle s'examine attentivement. Après un certain temps, elle est prise d'un haut-le-cœur et vomit.

FEMME

Je m'excuse
Je suis vraiment désolée
Tu sais, ce sont des choses qui arrivent
Comme ça, sans prévenir
Je me réveille
Je me lève
Et puis tout d'un coup
La tête tourne
Le cœur flotte et oups...
Ça gicle
Une fois
Ou deux, ça dépend
Puis je reprends mes esprits
Et je fais ma journée

Le corps humain est drôlement bien fait, tu ne trouves pas?
Action réaction

Je suis contente que tu sois là
J'ai encore rêvé cette nuit
Un cauchemar
Le même que d'habitude
C'est étrange, tu ne trouves pas?
Cette image qui vit
Clandestinement
Dans le fond de ma tête
Qui apparaît la nuit
Et s'estompe au matin
Toujours la même
Mieux vaut ne pas y penser

Une autre nausée.

Pardonne-moi
Vraiment, je suis désolée
Ce n'est pas dans mes habitudes, tu sais
Je viens d'une bonne famille
Qui a de bonnes manières
Surtout ne pars pas
Je t'assure
Les nausées sont terminées
Enfin, pour aujourd'hui

Regarde
J'enfle
Presque à vue d'oeil
Sous la peau
J'ai cette masse grandissante
Que je chéris malgré tout
Je lui prête mon sang
La couvre de ma chair
Je la laisse là
Intacte
S'installer au creux de mon ventre
En prendre possession
Ravager mon corps
Je la laisse me gonfler
De l'intérieur comme de l'extérieur
Je n'abdique pas
J'accepte

Maman est morte
C'est arrivé il y a quelques jours
Ou quelques semaines
Je ne sais plus
Je m'en fiche
J'ai oublié la date des funérailles
Ce n'est pas grave
Je n'irai pas
Tu dois croire
Que je suis sans cœur
Tu as sans doute raison
Mais maintenant qu'elle est morte
Je ne lui dois plus rien
Tu dois te dire
Que même morte
Une mère reste une mère
Je te donne raison
C'est vrai
Je n'ai manqué de rien
Je viens d'une bonne famille
Qui a de bonnes manières

Je me souviens
À mon anniversaire de quinze ans
Maman m'offre une robe
Elle sait que je n'en porte pas
Je déteste les robes

Elle s'en fiche éperdument
 Pour mes quinze ans
 Elle m'offre une robe
 Quand j'ouvre le cadeau
 J'aperçois le bout de tissu
 Jaune avec des imprimés de fleurs
 « Pourquoi une robe maman?
 Je déteste les robes »
 Elle dit qu'à quinze ans
 Je dois m'assumer
 En tant que femme
 Je n'aime pas les robes
 Je suis comme je suis
 Un point, c'est tout
 Maman me demande d'essayer la robe
 Avant de juger
 J'obéis
 Pour lui faire plaisir
 Je ne veux surtout pas gâcher
 Ma journée d'anniversaire
 Dans cet accoutrement
 Je me trouve ridicule
 Je ne me ressemble pas
 L'image que me rend le miroir
 N'est pas la mienne
 À quinze ans
 Je vis encore dans l'ombre de ma mère

La honte

J'ai faim
 Vomir creuse l'appétit
 Mais je n'ai plus rien à manger
 Hier, j'ai tout dévoré
 Anarchiquement
 Du salé avec du sucré
 Je me suis empiffrée
 Sans même déguster
 J'ai empilé toute cette nourriture
 Dans mon intestin
 Mon estomac mon oesophage
 Boucher mon système digestif
 Jusqu'à dégueuler
 Encore

Le corps humain est drôlement bien fait, tu ne trouves pas?

Action réaction

J'ai lu
Dans un magazine populaire
Que manger avant de se coucher
Provoque des cauchemars
Action réaction
Moi, ventre creux, ventre plein
Je fais des mauvais rêves
En fait, un seul
Mais qui revient
Continuellement
Chaque nuit
J'aime mieux l'oublier
Nier son existence
Faire comme si
De toute manière
À mon réveil
Rien ne reste de son passage
Aucune image précise
Sauf un sentiment étrange
Une solitude atroce

Je suis contente que tu sois là
J'ai encore le cœur qui vrille
Mais l'estomac dans les talons
C'est bizarre, tu ne trouves pas?
Se sentir si pleine
Mais si vide en même temps
Avoir cette petite boule
Dans mon ventre
Devoir l'emplir
Sans cesse
Pour qu'elle se gonfle
Se dilate
Prenne forme
Me déforme

Tout a commencé
Il y a quelques semaines
Comme à l'habitude
Je me suis réveillée
Je me suis levée
Mais ce matin-là
Ma tête tournait
Mon cœur flottait

Et oups...
 J'ai senti une pression
 Dans ma cage thoracique
 Qui étouffait mon estomac
 Ça s'est mis à grimper
 Le long de mon tube digestif
 Jusque dans ma gorge
 Puis ça a éclaté
 Dans ma bouche
 J'ai tout craché
 Par terre
 Je ne me souvenais plus comment faire

Une fois, j'ai vomi
 Je me rappelle très bien
 J'avais quinze ans
 J'avais trop bu
 Je fêtais mon anniversaire
 J'étais allée rejoindre des amis
 Dans le parc
 Près de chez moi
 Je me rappelle très bien
 Il était là
 Assis à cheval sur un banc
 C'est lui qui avait fourni l'alcool
 Il venait à peine d'avoir dix-huit ans
 Je me revois encore
 Dans ma robe jaune
 Une robe d'été
 Une robe de fille
 Mes cheveux en bataille
 Mes vieilles espadrilles blanches
 Je me revois encore le regarder
 Le regarder me regarder
 Ce soir-là
 Le soir de ma fête
 Je ne voyais que lui

Lui
 Mon premier amour
 Aussi bien dire le seul
 Après lui, plus rien
 C'est-à-dire...
 Je veux dire...

Un temps.

À ma fête de quinze ans
Je dégueule mes tripes
J'ai trop bu
Je reviens à la maison
À quatre pattes
Ma robe
Mes cheveux
Imbibés d'alcool et de vomi
Impossible de franchir la porte dans cet état
Mes parents seraient furieux
À l'aide du tuyau d'arrosage
Je nettoie mes cheveux
Ma robe mes souliers
Sans me dévêtir
Tout d'un coup
J'entends une porte s'ouvrir
Je me retourne rapidement
Quelqu'un se tient dans l'embrasure
Il fait noir
Je suis saoule
Je ne vois plus rien
Je ne reconnais rien des yeux
Je ne fais que sentir
Je sens l'alcool et le vomi
Je sens qu'on me regarde

Je le sens

La soirée de mon anniversaire de quinze ans
Est un véritable casse-tête
Je ne me souviens de rien

Un temps.

Qu'est-ce que je disais déjà?

Un temps.

Tu te souviens?

Un moment de réflexion.

Oui, je me souviens
Tout a commencé
Il y a quelques semaines

Comme à l'habitude
 Je me suis réveillée
 Je me suis levée
 Mais ce matin-là
 Ma tête tournait
 Mon cœur flottait
 Et oups...
 J'ai senti une pression
 Dans ma cage thoracique
 Qui étouffait mon estomac
 Ça s'est mis à grimper
 Le long de mon tube digestif
 Jusque dans ma gorge
 Puis ça a éclaté
 Dans ma bouche
 J'ai tout craché
 Par terre
 Je ne me souvenais plus comment faire

Après quelques minutes
 La pression s'est dissipée
 Le cœur a jeté l'ancre
 La tête s'est amarrée
 Puis j'ai nettoyé le plancher
 Je me suis brossé les dents
 Et j'ai fait ma journée

Le lendemain
 Puis le surlendemain
 Et les jours qui ont suivi
 La même histoire
 Au bout de quelques jours
 J'ai compris
 Les femmes comprennent ces choses-là

Le cerveau met du temps à comprendre parfois, tu ne trouves pas?
 Action

Un temps.

Compréhension

Filiation
 Quand j'ai compris
 J'ai eu la frousse
 Deux corps en un

Par mon corps
En sculpter un autre
Avoir ce cœur
Qui me bat dans le ventre
Partie de moi
Partie de lui
Lui...

Tu vois
Il s'est greffé là
Dans mon bassin
S'y est enraciné
Au chaud dans mon ventre
Sa graine a poussé
Gonflant de plus en plus
Repoussant toujours un peu plus loin
Les limites de mes entrailles
Petit à petit
Il s'est propagé
A envahi tout l'espace
S'est répandu de l'intérieur vers l'extérieur
Se frayant un chemin
À travers mes tissus
Mes muscles
Mon épiderme
Déjà sur mon corps
Les traces de son passage
Regarde
Des failles
Sur ma peau
Mon corps entrebâillé
Approche
Approche
Glisse ton regard
Dans l'une de mes fissures
Approche
Encore plus près
Regarde bien
Le vois-tu?
Pourtant il est là
Je le sens
Mon sang coule dans ses veines
Son sang coule dans les miennes
Entre nous
Un échange de fluides
Entre nous

Aucun espace
 Je l'imagine
 Suffoquer
 S'étrangler
 Se pendre
 Avec le cordon ombilical...

coucher voir connaître échapper défaire mouiller déchirer sauter enfoncer
 empoigner tirer entamer frapper mordre esquisser baiser voir aimer voir jouir
 crier continuer jeter lancer
 regarder

ne pas aimer
 être dégoûtée
 être horrifiée

retenir
 rester

coite
 immobile

VOIR DÉFAIRE DÉCHIRER EMPOIGNER TIRER FRAPPER
 MORDRE VOIR VOIR CONTINUER
 REGARDER

RESTER

COITE
 IMMOBILE

ENFONCER BAISER FRAPPER ENFONCER BAISER FRAPPER
 VOIR AIMER VOIR JOUIR
 VOIR AIMER VOIR JOUIR
 VOIRAIMERVOIRJOURVOIRAIMERVOIRJOURVOIRAIMERVOIRJOUR
 CRIER CRIER CRIER

Je m'excuse
 Je... suis vraiment désolée
 Ça arrive parfois
 Comme ça
 Comme des éclairs
 Qui traversent mon crâne
 Je n'aime pas ce que je vois
 Des bribes de mon rêve
 Apparaissent subitement
 Puis se camouflent aux parois de mon cortex cérébral

S'estompent comme ils sont venus
Sans prévenir
J'essaie de me rappeler
Je ne peux pas oublier
Mais je ne me souviens plus
Je veux savoir
Je veux comprendre

Je veux reconstituer mon rêve
M'arracher les yeux
Retourner l'iris vers les cavités
Regarder dans ma boîte crânienne
Suivre les traces
De ce qui m'échappe
Le prendre par surprise
L'avorter
Je n'y arrive pas
Je dois me rappeler
Je n'ai pas oublié
Je veux me souvenir
Entrer dans mon cerveau
Fouiller dans la matière grise
M'enfoncer encore plus
Dans mon crâne suffoquant
Poursuivre
Ce qui me file entre les doigts

Je suis perdue
Dans mon propre cerveau
Je suis là, en moi
En moi, deux choses
Un fœtus
Un cauchemar
Deux choses, à deux endroits
Le fœtus dans l'abdomen
Le cauchemar, ailleurs
Partout et nulle part à la fois
Impossible de le traquer
Il faut rester calme
Ne pas paniquer
Garder mon sang-froid
Éviter les excès émotifs
Prévenir une fausse couche
Ne pas perdre la seule chose que j'ai

Je dois rester calme

Respirer lentement
Prendre de grandes respirations
Me détendre
Oublier
Ce dont je n'arrive plus à me souvenir
Faire comme si
Faire comme si

Une femme enceinte
Doit prendre soin de son corps
J'ai lu
Dans un magazine populaire
Que le yoga est un exercice idéal
« À faire durant et après la grossesse
Pour un corps et un esprit sains »
Ça m'a convaincue
Alors chaque matin
Après avoir vomi
Je fais une demi-heure d'exercices physiques
Après, je me sens mieux dans ma peau
Action réaction
Je me disloque
Je m'allonge
Pour faire de la place pour deux
Pour assouplir ma peau
Mes muscles
Étirer le périnée
Soulager les douleurs dorsales
Travailler la respiration
Faciliter l'accouchement
Éviter les complications
Je veux une naissance
Impeccable
Sans douleur
Une naissance heureuse
Réconfortante
Dans un corps et un esprit sains
Le yoga est un exercice idéal
Parfois, j'ai peur de l'écraser
De l'étouffer sous mon corps
Replié sur lui-même
Mais il est encore petit
Trop petit
Pour que le poids de mes membres
Recroquevillés sur eux-mêmes
L'asphyxie

L'engloutisse
C'est étrange, tu ne trouves pas?
Être si petit
Mais remplir tout l'espace possible
Entre mes hanches
Entre mes oreilles
Parfois je me demande
Lequel de nous deux engloutira l'autre

Maman
Six pieds sous terre
Engloutie par le sol
Je ne sais pas
Comment elle est morte
Je m'en fiche
Entre nous un espace
Depuis longtemps
J'ai appris sa mort
Par la rubrique nécrologique
D'un journal populaire
Entre deux articles
Sur des sujets à la mode
La rubrique disait
« Est décédée accidentellement
Laissant dans le deuil
Son unique fille »
Entre nous un espace
À présent irréversible
Maman est morte
Je m'en fous
J'ai encore le souvenir de mon anniversaire
Estampé dans mon cerveau
Elle m'a offert une robe
Je déteste les robes
Elle le savait
Elle a fait exprès

Je vais être honnête
Je ne vais pas mentir
Sinon pourquoi gaspiller temps et salive

Il y a eu ma mère
Il y a eu moi
Entre nous
Un homme
Mon père

Par cet homme
Nous étions liées
Unies
Il y a eu une famille
Oui, une bonne famille
Qui a de bonnes manières
Un jour
La mort
Il y a eu ma mère
Il y a eu moi
Entre nous
Un cadavre
Ma mère
Moi
Entre nous
Un vide
Dans lequel
Suspendu
Le corps de mon père
Vrille sur lui-même
Je me souviens
Ma mère me serre terriblement fort contre elle
Malgré l'espace entre nous
Ça me fait mal
J'essaie de me dégager
Elle me maintient contre elle
IMMOBILE
Je ressens une pression
Dans ma cage thoracique
Ça étouffe mon estomac
Ça grimpe
Le long de mon tube digestif
Jusque dans ma gorge
Puis ça éclate
Dans ma bouche
Je vomis
Encore
Je vomis sur ma mère
Comme un nourrisson
Qui digère mal le lait maternel

Il y avait ma mère
Ses pleurs
Il y avait moi
Dégoûtée de sa tristesse
Entre nous

Le poids du silence
Que l'aveu d'un secret
Ne pouvait briser

Un temps.

À mon anniversaire de quinze ans
Je veux devenir une femme
Je suis nerveuse
C'est ma première fois
Lui aussi
J'ai peur d'avoir mal
Mais le désir est trop fort
Alors je bois un bon coup
Une fois l'alcool absorbé
Ma nervosité s'apaise
Mes muscles se relâchent
J'enlève ma robe
Et tout mon corps s'ouvre à lui
Lui
Mon premier amour
Aussi bien dire le seul
Après lui...

Elle ressent une douleur abdominale.

Je suis désolée...
Ce n'est sûrement que passager
J'ai dû faire un faux mouvement
Ça pince, là
Dans le bas du ventre
Et ça élance
Jusqu'au milieu du torse
Du calme
Je dois rester calme
Respirer lentement
Prendre de grandes respirations

Un temps.

Quand j'étais jeune
Maman m'a appris une chose
Maîtriser la douleur
Il suffit de se concentrer
Penser à autre chose
C'est presque infallible

Presque
Une fois
Ça n'a pas fonctionné
Je me souviens
Je hurle de douleur
Des douleurs abdominales
Maman dit que c'est normal
Je deviens une femme
Non
Ce n'est pas normal
Entre mes jambes
Du sang
Ça coule à flot
Ça sent mauvais
La douleur est aiguë
Ça me flagelle les entrailles
Provoque des convulsions
Comme si mon corps
Voulait rejeter quelque chose
Se vider de tout ce qu'il y a
À l'intérieur de moi
Je tremble
J'ai des sueurs froides
Je n'arrête plus de vomir
J'ai terriblement mal
Maman me regarde agoniser
Sur son visage
L'expression de la compassion
Elle me dit
« Je sais ce que c'est »
Non, elle ne sait pas
Elle ne peut pas savoir
Elle ne peut pas comprendre
Même si elle est une femme
Comme moi
J'essaie de lui dire
Ce dont je ne me souviens plus
De toute façon
Avec cette fièvre
Moi-même je ne sais pas
Je ne sais plus
Faire la part des choses
Faire la part des maux
Départir le vrai du faux

Un corps est là

Couché dans mon lit
Un corps torturant
Torturé
Ce corps n'est pas le mien
N'est plus le mien
Mon esprit n'y trouve plus sommeil
Aucun ancrage
Ma mère se tient là
Dans le coin de ma chambre
Je me désincarne
Sous ses yeux
Et elle ne réagit pas

Je reste alitée
Pendant trois jours
Mon état s'aggrave
Maman ne réagit pas
J'essaie de lui dire
Ce dont je ne me souviens plus
De toute façon
Je n'arrive pas à parler
Je n'ai pas la force
Aucun son ne peut franchir
Le seuil de mes lèvres
Tout ce qui sort de ma bouche
Sont des cris de souffrance
Et du vomi
Je suis là
Dans mon lit
Incapable de bouger
Incapable de parler
La douleur et la fièvre me maintiennent
COITE
IMMOBILE

Cette fois-là
Je n'ai pas réussi
À maîtriser la douleur

Je n'ai jamais plus réussi à le faire

Je m'excuse
Je suis vraiment désolée
Ça arrive
Comme ça
Comme si le tonnerre

Foudroyait mon ventre
 Je n'aime pas ce que je sens
 Des spasmes
 Comme si mon corps
 Voulait rejeter quelque chose

Accroche-toi, petit
 Reste avec moi
 Reste en moi
 Je t'en supplie
 Ne me laisse pas seule

Je suis désolée, petit
 Je voulais te faire un peu plus de place
 Te donner de l'espace
 Aller, calme-toi petit
 Je t'en prie
 N'abdique pas
 Reste
 Reste
 Ressaisis-toi
 Agrippe-toi
 Aux parois de mon abdomen
 N'abandonne pas
 Tu as tout ce qu'il te faut
 Dans mon ventre
 Pour survivre
 Gave-toi
 Par ton cordon ombilical...

Ombilical...
 Ombilic...

MOUILLER SAUTER ENTAMER ESQUISSEUR AIMER CRIER
 Ne pas aimer
 Être dégoûtée
 Être horrifiée

COUCHER DÉFAIRE DÉCHIRER ENFONCER TIRER FRAPPER
 BAISER JOUIR CONTINUER
 REGARDER

RETENIR

COITE
 IMMOBILE

Non...
Fais comme si
Fais comme si

Je ne le laisserai pas
Me glisser entre les jambes

EXAMEN GYNÉCOLOGIQUE

Il faut se mettre à l'aise
Être confortable
Se détendre
Avoir les jambes bien écartées
VASELINE
Le vagin bien lubrifié
SPÉCULUM
Me voilà parée à explorer
Le fond de mon anatomie

Moi, vue de l'intérieur
J'entre en moi
Comme une tête chercheuse
Je m'insère dans ma vulve
Et suit le chemin de mon vagin
Je foule mon corps
À sa recherche
Où est-il?
Où se cache-t-il?
Je me faufile
Je rampe
Dans mon ventre
Je dois le trouver
Fouiller dans mes viscères
M'enfoncer dans mes entrailles
Je suis perdue
Je ne le trouve pas
Il fait noir
Tout est lugubre
Lacéré
Arraché
Pillé
Je suis là, en moi
En moi, rien du tout
Regarde
Aucun fœtus

Il n'est pas là...
 Je me vois
 Trouée de l'intérieur
 Il n'y a rien
 C'est vide
 Je suis vide
 Je suis déchirée
 Déchirée

DÉFAITE DÉCHIRÉE BAISÉE

DÉFAITE DÉCHIRÉE BAISÉE

JE SUIS DÉSÉRTE
 JE SUIS ABJECTE
 JE SUIS DÉGOÛTÉE

Elle se regarde dans le miroir.

Je me regarde
 Je vois
 L'œil met du temps
 À transmettre les images
 Celles qu'on ne perçoit pas
 Du premier coup
 Quelque chose d'insaisissable
 Plaquée sur moi
 Colle à ma peau

Impossible de nier
 Je le vois dans mes yeux
 Il sillonne un passage
 Via mon nerf optique
 Jusque dans le fond de mon crâne
 Où se camoufle mon cauchemar
 Les images se rassemblent
 S'agglutinent
 Devant moi

Ne pas regarder
 Garder les paupières fermées
 Ignorer
 Faire comme si

Non...
 Non...

Va-t-en!
Va-t-en sale monstre!
Disparais!
DISPARAIS

Elle jette le miroir par terre.

Moi disloquée
Morcelée
Démembrée

Je dois me remembrer

I have to remember

Un temps.

Dans mon rêve
Je suis à la fois
Spectatrice et actrice
Je me vois
Dans un lieu sombre
Une atmosphère glauque
Je suis là
Couchée sur une table
Un homme est devant moi
Torse nu
Je ne vois pas bien son visage
J'ai l'impression de le connaître
Mais son souvenir m'échappe
L'homme défait son pantalon
Je mouille ma petite culotte
Il déchire mes vêtements
Et saute sur moi
Comme une bête affamée
Il s'enfonce à l'intérieur de moi
Violemment
Empoigne mes cheveux
Les tire
Et entame
Un mouvement de va-et-vient
Brutalement
Il me frappe, me mord
J'ai du sang sur le bord de mes lèvres
Qui esquissent un sourire
Il me baise

D'une manière horrible
Je me vois
Aimer ça
Je me vois
Jouir
Oui, je crie
Fort, très fort
D'une manière sordide
Et l'homme continue
Son dur labeur
Me jette en bas de la table
Je lance de nouveau
Un hurlement jouissif
Et pourtant
Celle de moi
Qui regarde
N'aime pas ce qu'elle voit
Est dégoûtée
Horrifiée
Se retient de pleurer
Reste là
Coite et immobile
Incapable de détourner le regard
De cette scène atroce

Soudainement
Je me retrouve seule
Au même endroit
J'ai un ventre énorme
Il est lourd et très dur
Il me fait mal
De l'intérieur comme de l'extérieur
J'ai des sueurs
La tête qui tourne
Puis, tout d'un coup
Je ressens une pression douloureuse
Dans l'abdomen
Je pousse un long cri plaintif
Ça passe
Au bout d'un moment
Ça reprend
Ça élance
Ça pince
Je crie
Puis ça s'apaise
Tranquillement

Et oups...
Une flaque
Tombe à mes pieds
Je sais ce qui m'attend

Je suis nerveuse
C'est mon premier accouchement
Quelque chose se dilate
Entre mes jambes
J'ai l'impression de me fendre en deux
Et puis les douleurs reprennent
Sont de plus en plus fortes
De plus en plus intenses
De plus en plus régulières
Je fais comme toutes les femmes en travail
Respirations rapides
Et je pousse
Pousse
Pousse
Après un certain temps
Quelque chose s'agite
Entre mes cuisses
Je touche
Ce sont des pieds
Le bébé sort par les pieds
Ce n'est pas normal
Je panique
Mais je garde mon sang-froid
Je m'accroupis
Pousse et hurle
De plus en plus fort
Rien à faire
Le bébé est coincé
Ne passe pas dans mon bassin
J'empoigne les chevilles de l'enfant
Et je tire
Petit à petit
Je vois apparaître un corps
De ce corps
Rien ne semble humain
Il ne reste plus que la tête à expulser
Et pourtant
Je suis encore énorme
Je saisis le bébé
Par ce qui semble être les épaules
Et je tire de toutes mes forces

Mon vagin fend
Au passage de la tête
Sort de moi
Non pas un bébé
Mais un monstre horrible
Avec une tête immense et poilue
Un cyclope
Avec une grosse bouche
Remplie de vers
Je suis terrifiée
Comment ai-je pu
Enfanter un monstre?
Des tonnes de verrues
Couvrent son visage
Le monstre est dégoulinant
De sang et de liquide amniotique
Et agressivement
Il dévore le cordon ombilical
Qui l'unit encore à moi
J'ai peur qu'il me dévore aussi
Pour me défendre
Je me jette sur lui
Action réaction
Je saisis son cou
De mes deux mains
Et serre très fort
Jusqu'à l'étrangler
Complètement
Il rend son dernier souffle
Je me penche
Au-dessus de lui
Pour le regarder crever
Je m'aperçois
Que la pupille de son œil
Se dilate
Tranquillement
Et laisse place à une image

Dans l'œil du monstre
Je te vois
Tu as quinze ans
Avec toi
Un homme
Le même qu'au début de mon rêve
Maintenant, je le reconnais
Nous sommes très familiers

Dans l'œil du monstre
Tu portes
La même robe que je portais
Ce jour-là
Dans l'œil du monstre
Se déroule
Quelque chose d'horrible
La même scène de baise
Toi
Celle de moi
Qui a quinze ans
Crie, hurle
Mais n'aime pas ça
Ne jouit pas
Dans l'œil du monstre
Je vois les choses
Que j'ai toujours voulu
Oublier

Maintenant je sais
Maintenant je vois
Il y a les failles
Dans mon crâne
Sur mon corps
Marques du temps
De l'histoire
La mienne
Dans l'œil du monstre
Tu te caches
Toi
Celle de moi
Aux lèvres scellées
Enterrée vive

Je ne suis plus
Celle qu'on suppose que je suis
Quand on me regarde
Si on pose les yeux sur moi
On voit une femme
Sans doute
Je ne suis ni femme
Ni fille
Ni mère
Voilà mon véritable secret
Je ne suis qu'un amas de chair
Conservée à l'extérieur

Pourrie à l'intérieur

Reste de moi
Un corps défectueux
Une mémoire défaillante
Un peu de lucidité
Ici et là
Je n'ai pas tout dit
Je n'ai pas tout avoué
Je ne suis pas parfaite
Je n'ai jamais pardonné
Je ne viens pas d'une bonne famille
Maintenant Maman est morte
Entre nous un espace
Plus grand que jamais
Une fausse note
Résonne toujours

Le secret

Un temps.

C'est bizarre
Se sentir si pleine
Mais si vide en même temps
Avoir cette petite boule
Dans ma gorge
Qui se dilate sans cesse
Jusque dans mes yeux
Qui se gonflent de larmes
Et cèdent sous la pression
Des tonnes de gouttes
Glissent sur mes joues exsangues
Jusqu'à ma bouche
Grande ouverte
Mais qui demeure coite

Aucun son
Ne peut franchir
Le seuil des lèvres
Sous le poids de l'indicible

DEUXIÈME PARTIE

TEXTE D'ACCOMPAGNEMENT

CHAPITRE I

MONODISOURS AU FÉMININ: MIROIR ENTRE CORPS ET IDENTITÉ FÉMININE

Étudier le rapport particulier qui s'instaure entre le corps et l'identité féminine dans un contexte de monodiscours nécessite préalablement de comprendre comment l'un et l'autre s'articulent ensemble. Ceci n'est possible qu'après avoir défini les éléments sur lesquels repose notre recherche : identité féminine, corps et monodiscours. Ce premier chapitre s'attarde donc à circonscrire ces éléments et comprendre les liens qui s'établissent entre eux.

1.1 De l'identité au corps : vers une définition de l'identité féminine

Pour comprendre le sens que nous donnons au terme « identité féminine », il faut d'abord saisir la signification de ce que l'on nomme « identité ». Les dictionnaires de langue française déterminent l'identité comme étant un sentiment d'unité et d'appartenance à soi. L'identité constitue donc ce qui, chez un individu, le définit par rapport à soi et aux autres, mais aussi par rapport à l'environnement dans lequel il vit. Or, le monde extérieur change continuellement. Conséquemment, ceci a un impact sur l'identité d'un individu qui subit de tels changements. Ainsi, l'identité évolue constamment. En ce sens, « s'il existe, néanmoins, un problème de l'identification, c'est que l'identité peut être considérée non plus en tant que forme, mais dans sa genèse. » (Albin Michel, 2001, p. 309) Pour cette raison, l'identité est toujours en construction. Il est donc impensable de la définir comme un aboutissement. Elle est plutôt une quête permanente de soi qui ne cesse d'évoluer selon l'histoire et les expériences d'un individu.

D'un point de vue historique, des recherches dénotent la présence d'un certain concept d'identité à l'époque du Moyen Âge. On aurait parlé alors de « découverte de soi ». Cet embryon du concept d'identité a évolué jusqu'au début du XIX^e siècle, vers ce que l'on

considérerait comme « l'individu conscient ». (Brunel, 1993, p. 164) Par contre, la reconnaissance de la psychologie dans le domaine des sciences, au XX^e siècle, a fait éclore plusieurs conceptions différentes de l'« identité ». En effet, plusieurs courants ont marqué la psychologie ; la conception de l'identité varie donc selon tel ou tel courants. Or, les courants de la psychologie du développement, de la psychobiologie, de la psychanalyse s'entendent sur le principe selon lequel le concept d'identité se développe toujours dans un rapport d'altérité, « car c'est en rapport à l'autre que l'identité s'affine et se construit, et même qu'elle se définit. » (Eiguer, 2002, p. 10). En effet, l'identité d'une personne se nourrit du rapport qu'elle entretient avec autrui. Par exemple, l'identité d'un enfant se forme dès son plus jeune âge « [...] en fonction de son développement neurologique et de ce qu'autrui lui renvoie comme significations des sensations ou des émotions qui se produisent en différents lieux de son corps [...]. » (Brunel, 1993, p. 166) L'altérité participe donc au développement identitaire de chaque individu. Le corps délimite le rapport d'altérité en ce sens où il matérialise le sujet face à d'autres individus. D'autre part, le corps extériorise le monde psychologique et intérieur du sujet. En d'autres mots, le corps véhicule la vie intérieure, psychologique, d'un individu envers son environnement. Ceci rejoint l'idée soutenue par Gérard Broyer, professeur en psychopathologie à l'Université de Lyon 2, qui prétend que le corps agit comme médiateur entre le monde extérieur et le monde intérieur d'un individu :

Ainsi, indépendamment de toute théorie moniste ou dualiste, avec l'avènement de la dimension psychologique l'enjeu devient de taille : il s'agit rien de moins que la médiation corporelle dans un monde qui se dédouble : le monde « réel » tel qu'il est hors de mon corps, et le monde tel qu'il est pour un Moi, bien distinct du premier. (2002, p. 64.)

Prétendre que le corps joue un rôle primordial dans la conception identitaire d'un individu n'est donc pas fortuit. Au contraire, l'identité se construit par rapport à lui. Comme le mentionne la psychanalyste Joyce MacDougall, « le sentiment d'identité s'appuie sur la conviction progressive de vivre à l'intérieur de son enveloppe charnelle, et sur une certitude grandissante que le corps et le soi sont indissociables. » (Brunel, 1993, p. 167.) Ainsi, le corps participe à la construction identitaire d'un individu tout comme il l'influence.

Les courants psychanalytique, psychosomatique et phénoménologique critiquent la croyance en un dualisme qui divise l'aspect biologique et l'aspect psychologique chez un être humain. Ils soutiennent plutôt l'idée selon laquelle le corps et l'identité ne peuvent être dissociés. Le procès du dualisme mené par ces courants « [...] consiste notamment à opposer à tout clivage l'unité dynamique de l'organisme humain et l'expérience vécue du sujet; à refuser de réduire le corps à une abstraction dévitalisée selon l'ordre d'une raison qui lui retire toute subjectivité [...] » (Maisonneuve, 1993, p. 162). Corps et identité s'unissent ainsi par la dynamique qui s'instaure entre eux : l'identité se véhicule par le corps, l'élément matériel à partir duquel elle se forge.

Par ailleurs, le corps est à la fois le produit de l'individualité et de la collectivité. Dans cet ordre d'idées, l'anthropologue et sociologue français David Le Breton précise que le corps constitue ce qui distingue un être humain d'un autre, mais ce qui les réunit également :

Le corps, en effet, en tant qu'il incarne l'homme, est la marque de l'individu, sa frontière, la butée en quelque sorte qui le distingue des autres. [...] Il [l'homme] bute d'une certaine manière contre l'enfermement physique dont il est l'objet. Il prête à son corps, là où il se sépare des autres et du monde, une attention redoublée. Parce que le corps est le lieu de la coupure, de la différenciation individuelle, on lui suppose le privilège de la réconciliation possible. On cherche le secret du corps. En faire non plus le lieu de l'exclusion, mais celui de l'inclusion, qu'il ne soit plus l'interrupteur qui distingue l'individu, le sépare des autres, mais plutôt le relieur qui l'unit aux autres. (2002, p. 8)

De ce point de vue, le corps est à mi-chemin entre l'individualité et la collectivité, c'est-à-dire que biologiquement, il détermine l'homme dans son unicité, mais, socialement, il constitue le dénominateur commun qui le place sur le même pied d'égalité que les autres. Il est l'enveloppe charnelle d'un être unique physiquement et psychologiquement qui lui permet d'entrer en contact avec d'autres. Le corps détient donc le double privilège de séparer et de réunir les individus.

Si le corps, au niveau social, marque le clivage entre chaque individu, certaines de ses caractéristiques permettent de catégoriser les êtres humains. Le sexe s'avère l'une des composantes biologiques de l'être humain qui engendre un type de catégorisation. Le sexe non seulement différencie les hommes des femmes sur le plan biologique, mais influence

aussi l'identité. En effet, « le sexe détermine une façon particulière d'exister et, à ce titre, une réflexion poussée, sur ce que représente le sexe dans l'identité, ne peut en aucun cas être esquivée pour chacun. » (Brunel, 1993, p. 164). Le terme « sexe » détient plus d'une signification qui affecte différemment l'identité. Plus précisément, le terme « sexe » peut déterminer l'appartenance biologique au sexe mâle ou femelle. Il s'agit dans ce cas du sexe chromosomique. Le sexe génital ou gonadique englobe les caractères sexuels primaires, par exemple les testicules pour l'homme et les ovaires chez la femme. Le sexe anatomique ou morphologique, quant à lui, comprend les caractères sexuels secondaires. Ceci englobe tout ce qui, d'un point de vue strictement morphologique, distingue l'homme et la femme, que ce soit la pilosité, le timbre de voix, ou les organes reproducteurs. Cette signification du mot « sexe » ne doit pas se confondre avec le sexe dit endocrinien ou hormonal ; celui-ci est relatif aux hormones, précisément aux androgènes chez l'homme et aux oestrogènes chez la femme. Le sexe légal renvoie au sexe attribué à un individu lors de la naissance en fonction de l'apparence des organes sexuels. Enfin, le terme « sexe » désigne également les comportements, attitudes, et caractéristiques d'un individu qui soutiennent son sexe biologique. (Brunel, 1993, p. 176) Deux concepts d'identité esquissés par des courants distincts de psychologie découlent de ces différentes significations : l'identité de sexe et l'identité de genre.

L'identité sexuelle est celle que confère le biologique : les organes sexuels et les attributs physiques. Le genre désigne quant à lui l'identité psychosociale. La perception que le sujet se fait de son appartenance sexuelle y joue un rôle majeur. Il se désigne, est désigné et traité en tant que tel. Ses fantasmes inconscients et ses identifications se traduiront par des comportements spécifiques correspondant à son genre sexuel. S'y ajoute les représentations et les mythes collectifs du comportement sexuel spécifique auquel le sujet adhère sans en avoir conscience. (Eiguer, p. 16-17).

En d'autres mots, l'identité de genre correspond à ce que désigne le sexe psychologique. Dans ce concept, le terme « genre » ne signifie pas l'espèce humaine tel que le veut son sens premier. Il s'emploie plutôt au sens du concept de *gender* qui, dans la langue anglaise, détermine l'appartenance sexuelle d'un individu. L'identité sexuelle fait donc partie du concept d'identité de genre. (Brunel, 1993, 164) Bien que l'identité d'un individu soit influencée par son corps sexué, l'aspect biologique du sexe ne peut pas expliquer à lui seul le sentiment d'unité et d'appartenance à soi d'un individu. D'autres facteurs tels que le milieu

social, le milieu culturel, le vécu personnel, pour ne nommer que ceux-ci, façonnent l'identité en fonction du sexe. En ce sens, l'aspect social détient un rôle prépondérant dans la construction de l'identité de genre, car la perception qu'un individu se fait de soi et des autres ne se base pas uniquement sur les différences physiques et sexuelles. Bref, l'identité de genre désigne « [...] l'influence sociale qui s'exerce sur les attitudes, traits et comportements. Le terme « genre » se rapporte également à tout ce qu'une personne dit ou fait pour indiquer à elle-même et aux autres son statut comme personne masculine, féminine ou ambiguë (androgyné). » (Brunel, 1993, p. 176)

Le concept d'identité de genre est tributaire des aspects psychologique, biologique, sexuel et social qui forgent un individu, contrairement au concept d'identité sexuelle, qui ne dépend que du sexe anatomique. Conséquemment, le concept d'identité de genre correspond à ce que nous voulons étudier dans ce mémoire. Le terme « identité féminine » tel que nous l'utilisons renvoie au concept d'identité de genre. Précisément, l'identité féminine constitue tout ce qui psychologiquement, biologiquement, sexuellement et socialement détermine une femme comme telle. Ainsi, notre définition d'identité féminine rejoint celle développée par Annie Anzieu :

Bien qu'essentielle, si l'on admet que l'anatomie est dominante du ressenti corporel, l'identité féminine ne consiste pas seulement à être née avec un sexe de femme. C'est un concept qui recouvre un ensemble d'affects, de modes émotionnels, lié aux représentations de l'espace du corps interne, au désir de gestation et au plaisir narcissique d'être possédée en tant qu'objet d'amour. (Brunel, 1993, p. 200)

Considérée sous l'angle de l'identité de genre, l'identité féminine représente un processus évolutif d'unité et d'appartenance à soi tant au niveau personnel que social, toujours en ce qui concerne le corps sexué féminin. L'identité féminine rassemble tous les comportements, les croyances, les traits, les attitudes qui confirment le caractère d'une femme selon son sexe biologique. Évidemment, « [...] l'identification à un sexe ou un autre n'est pas complète ; des composantes masculines et féminines cohabitent plus ou moins harmonieusement en chaque femme. » (Bouté, 2004, p. 9) Le contraire est tout aussi vrai. Ceci pose le problème imminent qui ressort du concept d'identité de genre ; celui de confiner ce type d'identité dans des stéréotypes. Il est effectivement facile de réduire l'identité féminine à des comportements ou

attitudes reflétant des représentations conventionnelles de la femme, ou des rôles féminins préétablis. Pour éviter d'enfermer l'identité féminine dans de tels clichés, ce concept ne doit pas être considéré comme une association arbitraire entre caractéristiques physiques ou biologiques et comportements typiques leur étant propre. Gérard Bouté soulève cette mise en garde lorsqu'il stipule que « l'identité féminine, dans ses rapports avec la sexualité, ne relève pas de certitudes établies : elle s'approche, se contourne, s'entrevoit, ne se laisse saisir qu'imparfaitement, par bribes ; elle reste l'un des mystères de la femme qu'il faut bien se garder d'enfermer dans de doctes définitions. » (2004, p. 249) En ce sens, il y a autant d'identités féminines qu'il existe de femme, car l'identité de genre reste un concept malléable. Autrement dit, l'identité de genre évolue constamment. Les comportements, affects, attitudes d'une femme se transforment donc, tout comme son corps, au fil du temps et influencent sa manière d'agir, d'être et de paraître. Bref, si l'identité consiste en une quête permanente de soi qui ne cesse d'évoluer selon l'histoire et les expériences d'un individu, l'identité de genre est une quête du sentiment d'unité et d'appartenance à soi indissociable du corps sexué dans lequel elle prend racine.

L'objectif de ce mémoire consiste à étudier le rapport singulier qu'entretiennent corps et identité féminine dans un contexte de monodiscours. Puisque le sexe anatomique est l'élément central sur lequel s'établit le concept d'identité féminine tel que nous l'avons déterminé, cette étude sera axée sur le corps sexué féminin des personnages en rapport aux comportements spécifiques qui correspondent à ce genre sexuel.

1.2 Monodiscours : point de rencontre entre corps et identité

Le terme monodiscours est employé par Jean-Jacques Delfour pour déterminer sous une même appellation monologue et soliloque, car, selon lui

il y a du monologique dans tout soliloque et du solilocutoire dans tout monologue; ces formes de discours sont des abstractions, des simplifications, des schématisations commodes d'un phénomène plus global, plus entier, dont les monologues et soliloques sont seulement des moments, des fixations provisoires et socialement ou esthétiquement utiles. (2000, p. 127).

La propension du théâtre actuel à des formes plus hybrides et hétérogènes fait éclore de nouvelles dynamiques dramatiques. La présence de formes narratives récemment incluses dans le théâtre, tels le théâtre-récit, le témoignage, la confession, en est un exemple. Une nouvelle parole solitaire issue de l'intégration de telles formes narratives dans le théâtre actuel peut être désignée par le terme de monodiscours. Ce terme semble plus adéquat pour définir tout type de parole solitaire, puisqu'il englobe des réalités théâtrales issues de l'amalgame des genres.

Nous utiliserons donc le terme monodiscours pour désigner un texte dramatique dans lequel la parole est le produit d'un corps solitaire. Précisément, nous définissons le monodiscours comme étant un genre de texte dramatique fusionnant monologue et soliloque, deux types de paroles esseulées qui ne cessent de se féconder l'une l'autre. En effet, la porosité des frontières qui s'érigent entre ces formes narratives théâtrales a pour conséquence que l'une n'échappe jamais à l'autre. Ainsi, malgré leurs différences fondamentales, monologue et soliloque possèdent des caractéristiques communes qui nous permettent de les réunir sous le terme de monodiscours. Ce mot nous sera utile pour désigner les textes dramatiques de notre corpus puisque dans ces textes, la parole solitaire relève à la fois du monologue et du soliloque.

Si la difficulté éprouvée par les théoriciens de théâtre persiste quand il s'agit de définir le soliloque, la raison en est peut-être qu'ils tentent de le circonscrire le comparant avec le monologue au niveau de l'adresse. Effectivement, connaître le destinataire permet dans la plupart des cas de monologue et soliloque d'expliquer ce qui pousse un personnage à parler seul. Or, le destinataire des monologues et soliloques du théâtre contemporain reste parfois indéterminé. Par conséquent, l'adresse ne s'avère plus un élément sur lequel s'appuyer pour établir la distinction entre monologue et soliloque. Pour comprendre véritablement ce qui les distingue et ce qui les unit, il faut interroger les êtres qui les utilisent et non pas ceux à qui ils s'adressent. Car « parler, c'est toujours en quelque manière parler à quelqu'un » (Delfour, 2000, p. 120), même lorsque le locuteur est cloîtré dans la plus grande solitude.

Pour Jean-Jacques Delfour, l'intention que manifeste un locuteur qui monologue se distingue de celui qui soliloque, et cette distinction découle de l'étymologie de chacun de ces termes. « Le monologue est littéralement le *logos un*, le *discours un*; le soliloque est la locution solitaire – *loqui* –, le *parler seul*. » (Delfour, 2000, p. 121) Ainsi, ce qui différencie fondamentalement le monologue du soliloque émerge de la forme du discours lui-même. Le monologue se caractérise par l'unité que le discours tente de restaurer tandis que le soliloque renvoie à un discours esseulé dont le but consiste à briser la solitude. Conséquemment, monologue et soliloque expriment deux types de solitude différents. La solitude, chez un personnage qui monologue, devient nécessaire pour atteindre l'unité perdue, tandis que chez le personnage qui soliloque, elle provoque l'acte de parole. Plus précisément, le monologue souligne la présence d'une altérité qui menace ou carrément brise l'unité du personnage; la parole expose alors l'introspection que le personnage effectue afin de vaincre ce qui le scinde. Quant à lui, le soliloque dénote l'absence d'altérité qui conduit le personnage vers une nostalgie qui ne cesse de lui rappeler le temps où celle-ci était présente.

Le rapport différent qu'entretiennent monologue et soliloque avec l'altérité constitue ce qui les unit. En effet, leurs rapports à l'altérité reposent tous deux sur un manque à combler.

Le locuteur qui monologue combat un *manque d'unité* à l'intérieur de lui-même, alors que le locuteur qui soliloque combat un *manque d'interlocuteur* (c'est-à-dire d'unité, mais à l'extérieur de soi-même). Le monologue témoigne d'un *manque d'identité* qu'il s'agit de recouvrer. Le soliloque atteste un *manque d'altérité*, qu'il s'agit de recouvrir et de compenser par la parole. (Delfour, 2000, p. 127)

Bien que le manque soit différent entre le monologue et le soliloque, la façon d'y pallier reste la même : parler. L'autre point commun entre monologue et soliloque est intimement lié au sentiment d'identité du personnage dont la parole se soumet à la solitude. En effet, le monologue et le soliloque traduisent la mise en péril du sentiment d'unité et d'appartenance à soi – c'est-à-dire l'identité, au sens où nous l'avons défini précédemment – d'un personnage. Précisément, le manque d'altérité d'un personnage qui soliloque provoque un déséquilibre au niveau de son identité. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'identité se construit

selon la manière dont un individu se désigne par rapport aux autres tout autant que la manière dont les autres le désignent. Le manque d'altérité qui caractérise le personnage soliloquant le condamne donc à se désigner seul par rapport à lui-même, ce qui engendre un manque dans sa construction identitaire. D'autre part, le problème identitaire qui découle du monologue provient de la présence de l'altérité au sein du personnage. En ce sens, le monologue témoigne d'une crise identitaire dont le clivage, la diffraction, la multiplicité ou l'incertitude du personnage en sont la source. Monologue et soliloque sont dits par des personnages qui parlent seuls. Leurs paroles sont proférées par un seul corps. La parole monologuée ou solilocutoire confirme néanmoins l'existence d'un corps duquel surgit le personnage. Le corps s'instaure donc comme le seul élément auquel le personnage peut se rattacher afin de rétablir l'équilibre nécessaire pour restaurer son identité.

Bien évidemment, l'esseulement de la parole propre au monologue et au soliloque résulte de la solitude du corps qui l'articule. La plupart du temps, le corps qui parle seul se rapporte à un unique personnage. Cependant, il existe des textes dramatiques où la parole esseulée possède plusieurs voix, comme si plus d'un personnage vivait à l'intérieur du corps qui parle. Pour cette raison, il semble logique de conférer l'esseulement de la parole résultant des formes narratives au théâtre à l'unité et l'unicité du corps qui la prononce. Le corps détient un rôle d'importance dans le monologue et le soliloque puisqu'il est le responsable de l'isolement de la parole. Conséquemment, la solitude de la parole provoquée par le corps esseulé laisse croire que le théâtre qu'offrent ces types de formes narratives est affranchi de son aspect dramatique et débouche sur la non-action. (Hébert et Perelli-Contos, 2004, p.289) Force est d'admettre que la seule action possible qui ressort d'un monologue ou d'un soliloque se limite à l'acte de parole. La véritable action dramatique survient à l'intérieur du corps qui parle. Dans le cas du monologue, cette action consiste à retrouver l'unité intérieure d'un personnage tandis que dans le soliloque, elle consiste à rompre la solitude par l'acte de parole, en invoquant ou non d'autres personnages. Vraisemblablement, l'unité et l'unicité du corps dans un contexte de monodiscours font de lui le lieu où se déroule l'action. Les corps solitaires issus des formes de théâtre narratives se livrent à la parole afin d'extérioriser le drame qui se déroule à l'intérieur d'eux. Concrètement, le corps œuvre, dans un contexte de monodiscours, à lier le narratif et le dramatique, car il constitue à la fois le lieu dans lequel se

déroule l'action et son véhicule. Ceci reprend en quelque sorte l'idée d'unité dynamique qui réside entre corps et identité défendue par les courants psychanalytique, psychosomatique et phénoménologique que nous avons abordée précédemment. D'autre part, le rôle du corps dans les monodiscours renvoie au privilège que lui concède Le Breton (2002), c'est-à-dire la possibilité d'une réconciliation. Dans un monologue ou un soliloque, le corps constitue l'élément restant d'une identité qui est en crise. En ce sens, le corps, en tant qu'enveloppe charnelle et siège des sensations, des émotions et des perceptions d'un individu, permet, par l'acte de parole, une réconciliation du personnage avec lui-même. Autrement dit, dans un monodiscours, le corps est la seule entité qui puisse rétablir l'unité identitaire au sein du personnage.

Somme toute, le monodiscours marque le point de rencontre entre le corps et l'identité. Dans un texte dramatique de ce genre, l'unité et l'unicité du corps tentent de pallier à l'identité vacillante du personnage mis en scène. Comprendre le rapport qui se bâtit entre corps et identité dans un monodiscours dont le personnage est une femme implique d'examiner le territoire intime. La psychanalyse est un domaine des sciences humaines proposant des notions qui permettent une telle recherche. Le concept de crypte en est une. Nous lui supposons la possibilité de faire émerger, depuis les textes dramatiques, les liens qui se sont tissés entre le corps, l'identité et la parole de ces femmes. Nous croyons que l'application du concept de crypte à des textes dramatiques permet de découvrir les éléments constitutifs de l'identité des personnages. Pour cette raison, ce concept s'avère un outil d'analyse idéal pour étudier le rapport unique qui s'instaure entre le corps et l'identité au sein d'un personnage féminin dans un monodiscours. Nous nous proposons, dans le prochain chapitre, de définir ce concept et de voir comment il peut s'appliquer à un monodiscours.

CHAPITRE II

LES FONDEMENTS DU CONCEPT DE CRYPTÉ

Pour étudier et comprendre le rapport qui se dresse entre corps et identité féminine au sein d'un personnage, nous devons choisir un outil d'analyse dont l'application permettrait de démontrer la construction identitaire d'un personnage afin de voir, par la suite, la place que le corps y occupe. Nous nous sommes arrêtée sur le concept de crypte revu par le philosophe Jacques Derrida. Ce concept a été élaboré par deux psychanalystes, Nicolas Abraham et Maria Torok, mais la lecture qu'en fait Derrida s'adonne mieux au contexte de notre étude. Nous justifierons notre choix après avoir abordé les fondements du concept de crypte et exposé l'interprétation qu'en fait Derrida.

2.1 Le concept de crypte en psychanalyse

Le concept de crypte a été intégré à la psychanalyse par Nicolas Abraham et Maria Torok durant les années soixante-dix, à la suite de leur analyse du cas de l'Homme aux loups. Abraham et Torok sont précurseurs de la psychanalyse telle qu'on la connaît aujourd'hui, c'est-à-dire qu'ils rompent avec la tradition classique et freudienne de celle-ci. Ils ne rejettent pas les théories classiques de la psychanalyse, mais les interrogent, les révisent et en proposent des modifications. Ces chercheurs reprochent à la psychanalyse de l'époque (durant les années soixante) sa systématisation et son dogmatisme. Notamment, ils remettent en question les complexes infantiles (tels l'Édipe et la castration) et les stades de la sexualité (oral, anal, phallique, génital), et nuancent certains concepts comme le refoulement, l'introjection et l'incorporation. Ils délaissent la rigidité des théories classiques, mais conservent la démarche analytique de Freud. Cette approche est sans aucun doute influencée par la phénoménologie husserlienne que Nicolas Abraham a étudiée dès son arrivée d'Hongrie en France en 1938. En effet, la particularité de la phénoménologie de Husserl

consiste à mettre en place une méthode de recherche à champs ouverts qui s'appuie sur l'expérience comme intuition sensible des phénomènes. L'influence de Husserl sur les travaux et recherches d'Abraham et Torok leur permet de sortir la psychanalyse du conservatisme dans lequel son institutionnalisation l'a ancrée en l'amenant à se moderniser et à évoluer au même rythme que la société. Précisément, Abraham et Torok veulent ouvrir les perspectives de la psychanalyse tant sur le plan clinique que théorique. « S'ils assurent une ouverture clinique et une charpente théorique fiables, c'est qu'ils restent proches de la réalité, de la douleur des gens pour saisir le malaise propre à chacun, quels que soient son âge, son sexe, son mode d'insertion ou d'exclusion sociale. » (Rand, 2001, p. 8) Ainsi, ils optent pour une psychanalyse plus personnalisée, adaptée à chaque individu, en proposant des concepts souples et maniables.

Bien que leurs travaux aient longtemps été dépréciés par l'institution psychanalytique, l'apport des recherches cliniques et théoriques de Nicolas Abraham et Maria Torok est marquant pour la psychanalyse. Par contre, il faut attendre la parution, en 1976, du *Verbier de l'Homme aux loups*, pour que leur démarche soit reconnue par un plus vaste public. On leur doit entre autres des notions telles que la théorie du fantôme transgénérationnel, du deuil impossible (ou maladie du deuil), de l'inclusion et de la crypte (ou enterrement psychique), notions issues de leurs recherches sur l'intime, le secret, la honte et le deuil. La pensée développée par Abraham et Torok puise sa source dans les antécédents familiaux et le passé des individus. En effet, selon eux, l'élaboration de l'identité d'un individu est marquée par le passé transgénérationnel de celui-ci, c'est-à-dire par l'histoire familiale qui lui a été transmise de génération en génération. Cette histoire familiale se transmet de manière consciente ou inconsciente par les valeurs, le mode de vie, l'éducation, ou tout autre legs qu'un enfant reçoit de ses parents. La psychanalyse classique conçoit le développement psychique de l'enfant selon le concept d'Œdipe. L'enfant jalouse l'un de ses parents et tente de l'évincer afin de prendre sa place auprès de l'autre. Or, Abraham et Torok ne considèrent pas la sexualité infantile comme modèle à privilégier en ce qui concerne le développement psychique de l'enfant. « [...] [Ils] font remonter les origines de la vie psychique à la filiation de l'inconscient familial à travers les générations. [...] L'enfant se fait en tant qu'individu en se détachant progressivement de l'organisation psychique familiale. »

(Rand, 2001, p. 13) Ainsi, pour Abraham et Torok, l'identité d'un individu est le résultat d'une succession de ruptures avec son histoire familiale, ce qui incite et provoque un travail de construction identitaire individuel et indépendant. « À la différence de Freud, qui fait équivaloir le projet psychique humain à la recherche d'une satisfaction des pulsions sexuelles, Abraham et Torok insistent sur le fait que chacun, tout au long de notre existence, œuvre à rendre cohérentes les composantes de ses expériences. » (Hachet, 2000, p. 7) Si Freud croyait que les stades de la sexualité infantile affectaient le développement psychique d'un individu, Abraham et Torok, en revanche, supposent que l'orgasme est « un des instruments majeurs dans l'élaboration d'une vie psychique individuelle. » (Rand, 2001, p. 26) Selon eux, l'orgasme permet ce travail de construction identitaire parce qu'il est un moyen d'entrer en contact avec soi-même et que la jouissance conduit à la possession de soi. Bref, contrairement à la psychanalyse classique, Abraham et Torok envisagent une maturation psychosexuelle qui accompagne la construction de soi et même y participe.

Les notions de fantôme transgénérationnel, de deuil impossible, d'inclusion ou de crypte, amenées par Nicolas Abraham et Maria Torok, donnent un nouveau souffle à la psychanalyse. Ces notions font écho aux premières recherches freudiennes, car elles traitent des traumatismes et de leurs répercussions dans la formation et l'évolution des névroses. Abraham et Torok conduisent la psychanalyse vers des sphères qui étaient encore inconnues. Leurs recherches outillent la psychanalyse de notions et de théories qui permettent finalement d'atteindre, d'analyser et de comprendre des troubles psychiques qui étaient jusque-là inatteignables, ce qui a permis de reconsidérer la conception de l'identité en psychanalyse. En effet, « Abraham et Torok découvrent des *réalités mortes, exclues et supprimées, des réalités catastrophiques auxquelles serait refusé jusqu'au statut d'avoir été.* » (Rand, 2001, p. 54) Le concept de crypte est l'une de leurs notions qui permettent d'atteindre ces réalités.

L'on doit la reconnaissance de l'apport d'Abraham et de Torok en psychanalyse au concept de crypte qu'ils ont élaboré. En effet, leurs travaux et recherches ont été reconnus, après plusieurs années de bouderie, suite à la publication du *Verbier de l'Homme aux loups* en 1976, livre dans lequel ils reprennent, selon le concept de crypte, l'analyse effectuée par Freud de Sergueï Constantinovitch Pankejeff, dit l'Homme aux loups (Wolfman). Le cas de

l'Homme aux loups est au cœur du texte de Freud intitulé « Histoire d'une névrose infantile ». Ce texte se retrouve dans *Cinq psychanalyses*, un recueil d'analyses de cas cliniques que Freud a effectuées à différentes périodes de sa carrière. C'est en 1910 qu'il entame l'analyse de Sergueï Constantinovitch Pankejeff, un jeune noble russe possédant divers symptômes de névrose. Cette analyse dure environ quatre ans. Après celle-ci, Freud rédige « Histoire d'une névrose infantile », texte dans lequel il raconte l'histoire de son patient pour ensuite livrer ses interprétations sur les symptômes de celui-ci. Il s'attarde principalement au rêve trilingue avec les loups, lequel a donné son nom au cas. Ce texte est publié pour la première fois seulement à la fin de la Première Guerre mondiale. Dans le *Verbier de l'Homme aux loups*, Abraham et Torok déterrent et critiquent certaines contradictions que Freud a émises dans « Histoire d'une névrose infantile ». L'avant-propos annonce clairement ce que les chercheurs lui reprochent. Ils y présentent également la manière dont ils analysent le cas de l'Homme aux loups. Pour bien comprendre le concept de crypte et son processus d'enterrement psychique, d'autres notions associées à la pensée d'Abraham et de Torok, telles que le fantasme magique, le refus de trauma et le clivage intrapsychique, pour ne nommer que celles-ci, doivent être définies. Bien que ces notions soient souples et maniables, les définir constitue une entreprise périlleuse compte tenu de l'aspect didactique, voire scientifique, d'un tel travail. Néanmoins, il est possible de dresser les grandes lignes du concept de crypte en n'évoquant que quelques notions clés s'y rattachant. Ceci permet d'éviter les descriptions longues et techniques d'autres concepts psychanalytiques qu'Abraham et Torok ont inclus dans ce qu'ils appellent une topique à secret, dont la crypte fait partie.

Le concept de crypte s'est développé au cours des recherches effectuées par Abraham et Torok entre 1968 et 1976. Cependant, on remarque une amorce du concept dans un texte de Maria Torok, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », dans lequel « elle différencie l'introjection, processus qui permet d'enrichir le Moi des traits pulsionnels de l'objet-plaisir, de l'incorporation, mécanisme fantasmatique qui installe l'objet interdit ou prohibé à l'intérieur de soi dans le secret. » (Albin Michel, 2001, p. 870) La notion d'introjection, qu'Abraham et Torok empruntent à Ferenczi, – qui se définit comme étant « le mécanisme permettant d'étendre au monde extérieur les intérêts primitivement auto-

érotiques, en incluant les objets du monde extérieur dans le Moi. » (Hachet, 2000, p. 8) – ainsi que la notion d'incorporation, détiennent une place importante dans l'élaboration du concept de crypte. S'ajoute à ces notions l'idée de Freud, selon laquelle le clivage joue un rôle dans le processus de défense du Moi, pour compléter ce qui constitue le point de départ du concept de crypte. Or, les chercheurs se sont vu obliger de modifier les termes de refoulement et d'incorporation puisque ceux-ci ne correspondaient plus aux réalités psychiques qu'ils avaient découvertes au cours de leurs travaux. En effet, le refoulement dont il est question en cas de crypte « ne cherche pas à refouler des désirs ; il barre l'accès à une partie de notre vie [...] » (Rand, 2001, p. 55) Pour le différencier de celui développé par Freud, Abraham et Torok appellent ce type de refoulement le refoulement conservateur, puisque, contrairement au refoulement dynamique qui, par le retour du refoulé « cherche à exprimer un désir, à dire ce qui n'a pas encore de nom, le refoulement conservateur cherche à taire ce qui a déjà eu lieu » (Rand, 2001, p. 88) D'ailleurs, le refoulement conservateur nécessite un mécanisme qu'Abraham et Torok nomment inclusion ; découvert par le biais de la notion d'incorporation, il s'agit d'un mécanisme « d'installation psychique en nous d'un étranger à nous-mêmes par identification partielle ou totale. » (Rand, 2001, p. 53)

On dit de la crypte qu'elle est « le caveau secret d'un vécu personnel. » (Rand, 2001, p. 55). Caractériser la crypte comme un lieu de sépulture n'est pas fortuit. Plusieurs mots à caractère funeste sont utilisés dans les notes d'Abraham et Torok pour décrire ce concept, car la mort, qu'elle soit réelle ou figurée, constitue l'élément autour duquel se construit la crypte. D'autre part, la maladie du deuil, une autre notion développée par Abraham et Torok, inclut en quelque sorte le concept de crypte. Comme il en est de la maladie du deuil, la crypte implique l'incapacité de faire un deuil suite à la mort (réelle ou métaphorique) d'un être cher avec lequel le sujet a entretenu des rapports honteux au regard de soi et des autres. Dans les maladies du deuil, la cause de la névrose n'est pas la difficulté à surmonter la mort d'un être cher, mais plutôt l'incapacité d'en faire son deuil résultant du secret et de la honte liée à cette personne. Par contre, la crypte pallie le deuil qu'il est impossible de faire. En effet, étant considérée comme une sorte de faux inconscient, le rôle de la crypte consiste à enterrer « vif » l'être, ou la chose, auquel le sujet doit renoncer, avec le secret et la honte qui lui sont rattachés. Précisément, la crypte réagit au traumatisme provoqué par la mort effective ou

affective d'un être cher en incluant en elle cet être, avec la honte qui s'y associe, et nie ensuite l'inclusion jusqu'au statut d'avoir eu lieu. Ce résultat est possible grâce au refoulement conservateur. Abraham et Torok comparent le processus cryptique à une manœuvre d'anti-réalité; il s'agit donc d'un processus de simulation, d'un simulacre psychique, qui permet à un sujet de se tromper lui-même à propos de ses affects et traumatismes, sans même que ce soit conscient. Autrement dit, la crypte simule un deuil sain en gardant en elle l'être cher, en apparence vivant, « reconstitué à partir de souvenirs, de mots, d'images et d'affects » (Rand, 2001, p. 82), mais en refoulant la honte et les moments traumatiques qui lui sont associés. La crypte divise l'être cher des affects qu'il suscite chez le sujet. En somme, « Abraham et Torok appellent le lieu de l'enterrement psychique (à la lisière du conscient et du préconscient) *la crypte*, son mécanisme *l'incorporation* ou *l'inclusion* et son résultat *le clivage*. » (Rand, 2001, p. 78)

Ce bref portrait démontre en quoi le concept de crypte a permis à Nicolas Abraham et à Maria Torok d'atteindre des réalités mortes dont l'existence était même insoupçonnée. Avec ce concept, ces chercheurs ont ouvert les perspectives de la psychanalyse. Au niveau clinique, la crypte a conduit Abraham et Torok vers une nouvelle conception psychanalytique de l'identité, puisque ce concept met en lumière des réalités douloureuses mais déterminantes en ce qui concerne le développement identitaire d'un individu. Au niveau théorique, la crypte, ou du moins son élaboration en tant que concept, a remis en question quelques théories freudiennes, ce qui a modernisé la pensée psychanalytique et l'a remis au goût du jour. Or, malgré ces apports considérables, les recherches d'Abraham et de Torok n'ont pas conduit la psychanalyse vers son universalisation. Malheureusement, la psychanalyse comprend encore aujourd'hui beaucoup de normes, de théories et de notions très rigides qui empêchent son application dans des milieux socio-culturels autres que celui dans lequel elle a évolué. Ce type de psychothérapie est à l'image de la société contemporaine dans laquelle elle est née, mais ne convient pas du tout à une société plus archaïque.

Plusieurs notions associées à la crypte n'ont pas été abordées lors de l'explication du concept, car elles exigent une connaissance accrue de termes et de concepts psychanalytiques. De plus, les textes d'Abraham et de Torok concernant la crypte sont éparpillés. En effet, plusieurs

notions rattachées à ce sujet sont expliquées dans des textes ou notes de recherche n'ayant pas été publiés. La seule publication qui rende compte du concept de crypte dans sa totalité est le *Verbier de l'Homme aux loups*. Plus précisément, la description du concept constitue le sujet de la préface « Fors », signée par le philosophe français Jacques Derrida. Pour ces raisons, nous avons choisi de travailler avec la version derridienne du concept de crypte. D'autre part, la déconstruction, mouvement de pensée que l'on associe particulièrement à ce philosophe, se concilie avec la méthode de recherche préconisée par Nicolas Abraham et Maria Torok. Effectivement, Jacques Derrida dénonce lui aussi le dogmatisme de certains mouvements de pensées ou de certains concepts. Pour Derrida, une philosophie de la déconstruction n'est possible qu'en interrogeant la vérité considérée comme absolue et systématique.

2.2 La pensée de Jacques Derrida

Jacques Derrida est né en Algérie le 15 juillet 1930 et est décédé le 9 octobre 2004 à Paris. En 1952, il entre à l'École normale supérieure de Paris où il s'éveille à la philosophie de Kierkegaard et Heidegger. Sa démarche de déconstruction est déjà en branle à cette époque ; en effet, son mémoire de fin d'études, intitulé *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, remet en question la phénoménologie husserlienne. Il traduit ensuite *L'origine de la géométrie* de Husserl – qui lui a valu le prix d'épistémologie Jean-Cavaillès, en 1964 – et en signe l'introduction dans laquelle il poursuit le travail qu'il avait amorcé dans son mémoire. Bien qu'il reconnaisse chez Husserl une volonté d'établir une méthode de recherche à champs ouverts, Jacques Derrida lui reproche de ne pas y être arrivé. Selon lui, le travail qu'a effectué Husserl

[...] est l'approfondissement d'un travail qui laisse intact ce qui a été découvert, un travail de fouille où la mise au jour des fondations génétiques et de la productivité originaire non seulement n'ébranle ni ne ruine aucune des structures superficielles déjà exposées, mais encore fait apparaître à nouveau des formes eidétiques, des « apriori structuraux » – c'est l'expression de Husserl – de la genèse elle-même. (1967, p. 231)

La phénoménologie husserlienne devient donc son bouc émissaire et l'amène à initier la déconstruction. Durant les années soixante, les ouvrages de Jacques Derrida sont reconnus par le mouvement structuraliste, qui était très fort à l'époque. Par contre, on associe rapidement Jacques Derrida au post-structuralisme car la déconstruction est de plus en plus présente dans sa pensée, ce qui le pousse à critiquer, entre autres, les travaux de Saussure, de Foucault et de Lévi-Strauss. À partir de 1967, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe et Sarah Kofman, pour ne nommer que ceux-ci, lui emboîtent successivement le pas et participent avec lui à l'élaboration de la pensée de la déconstruction.

Derrida refuse de catégoriser la déconstruction comme un concept, une méthode. Il rejette tout qualificatif qui renvoie à quelque chose de fermée ou de systématique pour décrire cette pensée. Pour lui, « [la déconstruction] n'est ni une méthode, ni une doctrine, ni une philosophie, ni une science. Elle est plutôt un style et un mouvement de pensée, qui n'ont de cesse de réinterroger les concepts et de questionner les textes [...] » (Anquetil, 2004, p. 51). Dans la pensée philosophique, « déconstruction » vient de la traduction que fait Jacques Derrida du terme allemand *destruktion*, emprunté à Heidegger. Selon Derrida, « déconstruction » est une traduction plus juste que « destruction », puisqu'il ne s'agit pas, dans la pensée de Heidegger, de détruire, c'est-à-dire de réduire en miettes la métaphysique, mais plutôt d'en montrer la construction en ébranlant sa structure. Derrida récupère le terme « déconstruction » et l'utilise à son compte. La déconstruction est un concept qui est difficile à définir, car elle fuit toujours. Pour cette même raison, elle ne peut se résumer ou s'enfermer dans un système quelconque. La déconstruction donne la possibilité de multiplier les points de vue et les perspectives en remettant sans cesse en question les apories, les structures rigides, et les dogmatismes d'un texte et/ou de concepts dans quelques domaines que ce soit. Définir le terme déconstruction en son sens derridien et de manière exhaustive s'avère un travail impossible compte tenu de sa densité et de l'ampleur de ce qu'il représente. De plus, circonscrire la « déconstruction derridienne » dans une définition contreviendrait à la pensée véhiculée par celle-ci. Pour ces raisons, mais aussi parce que la déconstruction ne constitue pas le thème de ce texte d'accompagnement, nous nous limitons seulement à cette esquisse.

Durant la période au cours de laquelle on associe la pensée derridienne au mouvement post-structuraliste, Jacques Derrida réinterroge les textes déterminants de la linguistique. Il s'oppose entre autres à une métaphysique du logocentrisme, c'est-à-dire à la systématisation d'un discours ou d'une parole centrés sur eux-mêmes. Il revendique la primauté de l'écrit sur la parole. Il rejette aussi le système du signe linguistique établi par Saussure en postulant que la langue ne renvoie qu'à elle seule, et non plus à un référent arbitraire. Ces réflexions amènent Derrida à supposer que la signification d'un texte se trouve dans les possibilités de sens issues des mots qui le forment. Autrement dit, pour Jacques Derrida, on arrive à comprendre un texte en ouvrant les possibilités significatives de celui-ci, ce qui est possible en déconstruisant sa structure linguistique. Il s'agit d'un travail sémantique qui permet d'aller au creux des mots et de trouver leurs sens cachés. C'est à travers et par ses réflexions concernant la linguistique que Jacques Derrida émet la notion de différance.

La linguistique est un sujet qui a grandement intéressé Jacques Derrida. Or, son œuvre porte sur plusieurs thèmes, notamment la politique, la littérature, les arts, la philosophie et la psychanalyse. En effet, une grande partie de ses publications se consacrent à la psychanalyse, notamment *Résistances à la psychanalyse*, paru en 1996, *Psyché, inventions de l'autre*, paru en 1987, *Mal d'archive, une impression freudienne*, paru en 1995 et plusieurs autres. La psychanalyse occupe une place importante dans l'univers de Derrida. D'ailleurs, Ginette Michaud, professeure au Département d'Études Françaises de l'Université de Montréal qui s'est grandement intéressée à l'œuvre du philosophe, affirme que « Derrida est impensable sans la psychanalyse. » (2004, p. 60) Plus précisément, elle soulève l'hypothèse que la pensée derridienne a été marquée par la psychanalyse, mais aussi que la psychanalyse, du moins celle d'aujourd'hui, est impensable sans Derrida. Elle stipule que Derrida perçoit la psychanalyse comme une « possibilité toujours au seuil de l'impossible. » (Michaud, 2004, p. 59) et que c'est précisément cette « possibilité de la psychanalyse en tant qu'expérience de l'impossible qui rend également impossible de la fonder en certitude, encore moins en croyance. » (Michaud, 2004, p. 59-60) Ainsi, la psychanalyse a évolué grâce à Derrida qui, par la déconstruction, l'a questionnée, l'a critiquée, ce qui l'a enrichie. Cette évolution psychanalytique est également devenue possible grâce à plusieurs psychanalystes contemporains qui reconnaissent l'influence de Derrida et de la déconstruction sur leurs

travaux et recherches. C'est le cas particulièrement de Nicolas Abraham et Maria Torok. Tout comme Jacques Derrida, ces psychanalystes sont motivés par la volonté qui animait Husserl, c'est-à-dire celle d'ouvrir les perspectives de la réflexion, d'aller au-delà des structures et des origines pré-établies des choses. Dans cet ordre d'idées, on reconnaît dans les travaux et recherches d'Abraham et de Torok une certaine tendance à la déconstruction. *Le Verbier de l'Homme aux loups*, publication dans laquelle ils remettent en cause l'analyse et questionnent les découvertes que Freud a soutirées de ce cas, en est un exemple.

Les affinités qu'entretiennent Derrida et le couple Abraham-Torok les amènent à collaborer à la publication du livre *Le Verbier de l'Homme aux loups*. Jacques Derrida en signe la préface, qui s'intitule « Fors ». Dans ce texte, il explique le concept de crypte établi par Abraham et Torok en le déconstruisant. Nous avons favorisé l'approche derridienne du concept de crypte d'abord et avant tout parce que « Fors » constitue l'unique texte qui traite du concept en totalité. Le concept de crypte tel qu'abordé par Derrida ne diffère pas beaucoup de celui défini par Abraham et Torok. Cependant, Derrida fait abstraction de quelques notions psychanalytiques qui ne sont pas utiles à la compréhension globale du concept. De plus, il s'attarde plus longuement à certains aspects de la crypte, notamment au langage cryptique, aspect que nous trouvons particulièrement intéressant – nous y reviendrons plus tard. D'autre part, Jacques Derrida inclut la déconstruction dans sa vision du concept de crypte, ce qui constitue l'approche que nous voulons adoptée dans les analyses de textes dramatiques que nous entreprendrons dans le troisième chapitre. La dernière partie de ce présent chapitre se consacre donc au concept de crypte revu par Jacques Derrida, car il sera l'outil qui nous permettra d'étudier le rapport singulier entre le corps et l'identité féminine au sein des personnages des monodiscours qui forment notre corpus. La même analyse sera effectuée sur *Ombilic*, le texte que nous avons écrit dans le cadre de ce projet.

2.3 Le concept de crypte selon Jacques Derrida

Pour Jacques Derrida, trois aspects permettent de définir la crypte : les lieux, la mort et le chiffre. Trois aspects qui, selon le philosophe, se présentent de manière indissociable,

interdépendante. Il précise que « cette crypte-ci ne rassemble plus les métaphores faciles de l'Inconscient (caché, secret, souterrain, latent, autre, etc.) du premier objet en somme d'une psychanalyse. » (Derrida, 1976, p. 10-11) Derrida la considère plutôt comme une sorte de « « faux inconscient », un inconscient « artificiel » » (1976, p. 11), un lieu aménagé pour dissimuler quelque chose, toujours un corps. Or, non seulement elle dissimule cette chose, ce corps, mais aussi la dissimulation elle-même. Ce procédé nécessite donc une architecture particulière. En effet, la crypte possède une paroi à double étanchéité, c'est-à-dire qui protège à la fois de l'intérieur comme de l'extérieur. Autrement dit, la crypte compte deux fors emboîtés l'un dans l'autre; l'un permet de dissimuler la chose, et l'autre, de dissimuler le procédé de dissimulation.

La crypte n'est donc pas un lieu naturel, mais l'histoire marquante d'un artifice, une *architecture*, un artefact : d'un lieu *compris* dans un autre mais rigoureusement séparé de lui, isolé de l'espace général par closions, clôture, enclave. Pour lui soustraire la chose. Construisant un système de parois, avec leurs faces internes et externes, l'enclave cryptique produit un clivage de l'espace général [...]. (Derrida, 1976, p. 12)

L'image de l'œuf est sans doute celle qui permet de mieux décrire la façon dont Derrida envisage la crypte. Le jaune de l'œuf représente le premier for; c'est ce for-ci qui inclut l'être, c'est-à-dire la chose, le corps à crypter. La coquille se veut donc comme le deuxième for; elle dissimule le jaune à l'intérieur d'elle, et, par sa rigidité, elle le protège contre toute chose qui pourrait le percer. Le blanc de l'œuf empêche le jaune de sortir; il le maintient dans la coquille. C'est également lui qui dissocie le jaune de la coquille. La métaphore de l'œuf démontre bien que le clivage, voire la dualité, se retrouve à la base même de l'architecture de la crypte. Celle-ci s'érige lorsque adviennent deux désirs contradictoires précis : conserver et nier. « [La crypte] est donc construite [...] grâce à la double pression de forces contradictoires [...] ». (Derrida, 1976, p. 27) De cette manière, elle garde cette chose en elle, mais nie en même temps sa présence. Le rôle de la crypte est de tenter d'assouvir ces deux désirs contradictoires. En ce sens,

[...] la crypte est toujours une intériorisation, une inclusion plutôt en vue d'un compromis, mais comme c'est une inclusion parasitaire, un dedans hétérogène à l'intérieur du Moi, exclu de l'espace d'introjection général où il prend violemment place, le for cryptique entretient dans la répétition le conflit mortel qu'il est impuissant à résoudre. (Derrida, 1976, p. 15)

En d'autres mots, la crypte scelle le secret de son « exclusion intestine ou de son inclusion clandestine ». (Derrida, 1976, p. 13) Puisque la crypte doit répondre à deux désirs contradictoires, il devient pratiquement impossible de les assouvir. La crypte se soumet donc à un jeu d'apparences, laissant croire que les deux désirs sont satisfaits, alors qu'aucun des deux ne l'est.

La mort est le deuxième aspect qui, selon Derrida, permet d'expliquer la crypte. Cet aspect est intrinsèquement lié aux désirs qui la gèrent. Lieu de sépulture, la crypte tente de simuler un deuil, mais ce deuil ne sera jamais effectif. « L'habitant d'une crypte est toujours un mort-vivant, un mort qu'on veut bien garder en vie, mais comme mort, qu'on veut garder jusque dans sa mort à condition de le garder, c'est-à-dire en soi, intact, sauf donc vivant. » (Derrida, 1976, p. 16) Autrement dit, le cadavre d'une crypte n'est pas nécessairement celui d'une personne véritablement morte. La mort relative à la crypte est affective ou effective, c'est-à-dire qu'elle peut être réelle ou métaphorique. En fait, l'habitant de la crypte peut être un être qui a existé ou un événement qui a eu lieu, mais il s'agit sans aucun doute de quelqu'un ou de quelque chose de marquant et de décisif dans la constitution du sujet. Pour cette raison, la crypte garde la chose ou l'être en elle, mais elle nie simultanément cette conservation. La crypte correspond donc à un tombeau permettant de conserver un cadavre en vie. Or, si la crypte tente de répondre au désir de garder une chose en soi, c'est que quelque chose l'en empêche. Cette chose est la honte qui est associée à l'être qui habite la crypte. Ainsi, dans le premier for gît l'être, l'événement ou la chose, alors que dans le deuxième for se trouve la honte, le traumatisme ou les affects reliés à ce qui se cache dans le premier for. La crypte tait donc ce qui a fait échouer le désir de conservation par une stratégie d'artefacts afin de pouvoir, en apparence, l'assouvir. En d'autres mots, la cryptonymie est un processus nostalgique de l'impossible, car l'incorporation de la chose cryptée ne se fait jamais.

Derrida suppose que la crypte, pour bâtir un système d'apparences aussi complexe, possède un stratagème, un code secret, qui permet de camoufler la chose, mais aussi camoufler la dissimulation de la dissimulation. De plus, cette stratégie simule l'assouvissement des deux désirs contradictoires qui forment la crypte. Pour Derrida, cette

stratégie est intrinsèquement liée au chiffre : « Crypter, c'est chiffrer, opération symbolique ou sémiotique qui consiste à manipuler un code secret [...] » (1976, p. 53) Le chiffre constitue donc le troisième aspect de la crypte, selon Derrida. En d'autres mots, crypter signifie camoufler à travers le nombre. Ceci rejoint l'idée évoquée dans la pensée de Derrida selon laquelle la signification de quelque chose se révèle dans la multitude de sens qui s'y trouve. Or, dans cette multitude de sens, il devient impossible de confirmer la primauté d'une signification plutôt qu'une autre. La crypte reprend le même principe : elle utilise des mots qui à la fois révèlent tout comme ils cachent l'interdit qui règne en elle. « Les mots du récit [du sujet] lui serviront, selon tel ou tel angle, à dénoncer *et* à taire pour jouir. » (Derrida, 1976, p. 53.) C'est là précisément le procédé stratégique de la crypte. Cette manipulation « numérique » assure le déni. Sans code cryptique, pas de dissimulation. Ainsi, le chiffre est un élément du code cryptique, mais il compose aussi la crypte : deux désirs, deux fors, paroi à double étanchéité. Conséquemment, l'ambivalence et la tension, voire même la dualité, sont au cœur même de la crypte. En effet, nous venons de voir que la crypte est le résultat d'une série d'entre-deux : entre deux désirs (conserver et nier), entre deux fors, entre inclusion et exclusion, entre la mort et la vie. Bref, la crypte représente un territoire intime, un lieu clos, parasitaire, artificiel, dont le fonctionnement résulte d'une cohabitation de deux désirs opposés.

Le choix de la crypte, version Derrida, comme outil d'analyse, se justifie par plusieurs raisons. D'abord, la manière dont Derrida aborde la crypte évacue les termes techniques qui nécessitent a priori des connaissances psychanalytiques. Jacques Derrida évite les explications longues et didactiques de termes psychanalytiques associés à la conception de la crypte dans l'univers d'Abraham et de Torok. De plus, il ne s'agit pas ici de psychanalyser les personnages féminins des monodiscours de notre corpus, ni celui d'*Ombilic*, mais plutôt de faire émerger, depuis les textes dramatiques, les liens qui se sont tissés entre le corps, l'identité et la parole de ces femmes. Nous croyons que l'application du concept de crypte à des textes dramatiques amène à découvrir les éléments constitutifs de l'identité des personnages. Puisque la réalité du personnage, dans le contexte où nous l'étudions, est linguistique, nous nous proposons de décortiquer le discours de celui-ci. Pour cette raison, ce concept s'avère un outil d'analyse idéal pour étudier le rapport unique qui s'instaure entre le

corps et l'identité en contexte de monodiscours dont le personnage est féminin. D'autre part, l'approche de la déconstruction, dont Derrida est l'instigateur, a été utilisée comme une « méthode » d'analyse littéraire qui aborde les textes de l'intérieur, c'est-à-dire sans faire référence à une réalité extérieure. Dans cette approche, le texte ne renvoie qu'à lui seul. La déconstruction fouille dans le texte même afin d'y faire émerger d'autres sens possibles. Cette idée, Derrida la reprend dans sa vision de la crypte – nous l'avons vu précédemment – dans ce qui constitue son code secret. Pour cette raison, l'approche de la déconstruction se prête mieux au matériau (c'est-à-dire le texte dramatique) à partir duquel nous étudierons le rapport singulier qui se dresse entre le corps et l'identité au sein de personnage féminin dans un contexte de monodiscours que celle de la psychanalyse.

CHAPITRE III

RAPPORT ENTRE CORPS ET IDENTITÉ FÉMININE : RÉSULTATS D'UNE ANALYSE CRYPTIQUE DE MONODISOURS

Nous avons voulu étudier le rapport particulier qui s'établit entre le corps et l'identité féminine dans un contexte de monodiscours en analysant des textes dramatiques selon le concept de crypte revu par Jacques Derrida. Le but de cet exercice ne consiste pas à psychanalyser les personnages des monologues sélectionnés pour notre corpus. Nous appliquerons donc le concept de crypte aux textes dramatiques. Ce concept nous sert d'outil d'analyse ; il nous permettra de décortiquer le discours des personnages afin de comprendre la construction identitaire de ceux-ci. L'analyse cryptique d'un monodiscours consiste donc à explorer la parole du personnage selon les trois aspects de la crypte tels que décrits par Derrida, c'est-à-dire les lieux, la mort et le chiffre.

3.1 Présentation du corpus d'analyse

Pour délimiter notre étude, nous avons sélectionné des textes dramatiques, plus précisément des monodiscours, dont les personnages sont des femmes. Dans un but d'unification, les textes choisis pour former le corpus doivent aborder les thèmes du corps et de l'identité de genre afin d'être conséquents avec les thèmes traités dans notre texte dramatique, *Ombilic*. D'autre part, une étude de la particularité du rapport entre corps et identité féminine dans un monodiscours prend une tout autre envergure. En effet, un tel cas implique de positionner l'étude sur le corps sexué dans lequel sont confinés les personnages. Nous nous penchons donc sur le lien entre le corps sexué féminin et le regroupement d'affects, de comportements, d'attitudes et de croyances allant de pair avec ce corps. Cette raison soutient la décision de prendre pour critère de sélection des textes qui s'articulent autour du thème du corps et dont les personnages sont féminins. Notre corpus se compose

donc de *Peep Show*, de Jean-Marie Piemme, *V.I.P. (testament)* de Virginie Thirion et *Une femme normale-à-en-mourir* de Jan Fabre.

Peep Show raconte l'histoire d'une femme qui se met à nu corporellement et psychologiquement devant l'homme qu'elle prend pour amant. S'adressant à cet homme, ses paroles prennent la forme d'un dialogue à sens unique dans lequel les mots tentent à la fois de cacher et de dévoiler l'intériorité du personnage. Toujours en rapport au corps et à l'identité du personnage, les paroles de cette femme s'articulent autour du thème du sexe, plus précisément du désir, des pulsions et des perversions. Ce texte a été conduit à la scène par Patrick Verschueren au Théâtre Éphéméride (Val-de-Reuil), en 2004. Jean-Marie Piemme est un auteur dramatique belge qui, avant de se consacrer au théâtre, a fait des études en philologie. Dans les années quatre-vingt, il a travaillé comme dramaturge pour l'Ensemble Théâtre Mobile (qu'il a fondé avec Jean Louvet, Michèle Fabien et Marc Liebens), pour le Théâtre Varia et pour la Monnaie. À partir des années quatre-vingt-dix, Piemme se dédie à l'écriture dramatique et plusieurs de ses pièces sont honorées par des prix tels que le prix « nouveau talent » de la SACD France. Le théâtre de Piemme est considéré comme étant un univers où les personnages sont confrontés à une altérité et recherchent leur identité. La quête de ses personnages est marquée par leurs désirs et pulsions, ce qui ne peut se faire, chez Piemme, sans un rapport au corps. Enfin, Jean-Marie Piemme a été l'auteur autour duquel le Centre des Arts Scéniques et le Théâtre Varia, en collaboration avec la revue *Alternatives Théâtrales*, ont organisé un événement en l'honneur de son apport dans le milieu théâtral européen.

V.I.P. (Testament) est un monologue sur le théâtre, dans lequel le personnage, une comédienne, défait les illusions de cet art. Pour ce faire, elle dévoile son jeu au public, réitérant sans cesse qu'elle jouera et qu'elle se répétera, ce qui remet en question son identité en tant que personnage. À mi-chemin entre la réalité et la fiction, ce monologue développe également le thème de l'unicité du corps théâtralisé. Ce texte a été mis en scène par Alain Sionneau et interprété par Virginie Thirion elle-même le 17 janvier 1995 au Théâtre de la Balsamine à Bruxelles. Virginie Thirion est comédienne avant d'être auteur et metteur en scène. Elle apprend le théâtre à l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et

Techniques de diffusion) à Bruxelles après avoir fait des études de psychologie. Elle a écrit une dizaine de textes depuis 1993 qui ont été jouées en Belgique et en France, et a signé quelques mises en scène, dont celle de son texte *Zéphira. Les pieds dans la poussière* au Théâtre Varia en 2002. Le théâtre de Virginie Thirion comporte des personnages porte-parole, c'est-à-dire qui prennent la parole pour raconter des histoires; la leur ou celle des autres. Virginie Thirion est fascinée par le récit, surtout par les formes narratives qu'il peut prendre.

Dans *Une femme normale-à-en-mourir*, le personnage, une femme, dialogue avec l'altérité qu'elle porte en elle. Cette altérité se révèle à travers son identité qui se dédouble sans cesse. Dans le corps du personnage s'inscrit ce dédoublement qui donne lieu à une confrontation entre la part féminine et la part masculine de cette femme. Son corps se métamorphose continuellement, passant d'un corps réel à un corps imaginé, d'un corps désiré à un corps méprisé, d'un corps dominant à un corps manipulé. Jan Fabre, lui aussi belge, est un artiste accompli. Il se consacre non seulement à l'écriture dramatique, mais aussi à la mise en scène, à la danse, à la sculpture, au dessin, à la performance. Son travail artistique est donc riche et très varié; il est reconnu mondialement. Durant les années quatre-vingt-dix, il s'intéresse particulièrement au thème du corps qu'il explore entre autres dans les pièces *Sweet temptations*, *Universal Copyrights 1&9* et *Glowing Icons*. C'est également durant cette période qu'il touche au théâtre intimiste en écrivant et mettant en scène une série de monologues, dont *Une femme normale-à-en-mourir* qu'il produit en septembre 1995 au Théâtre Troubleyn à Anvers, où il est directeur artistique.

Analyser l'entièreté de chacune des pièces du corpus est un travail d'envergure qui dépasse les limites et exigences de celui-ci. De plus, il s'agit d'un mémoire-crédation; le but de ce texte d'accompagnement consiste, dans un premier temps, à faire ressortir par une analyse cryptique le rapport qui se dresse entre corps et identité féminine au sein des personnages des textes de notre corpus, et, dans un deuxième temps, à établir un lien entre ces textes et *Ombilic*, celui que nous avons écrit dans le cadre ce travail. L'objectif n'est donc pas d'effectuer une analyse approfondie des textes du corpus. Pour cette raison, nous nous proposons d'analyser un extrait d'une longueur d'environ trois à huit pages pour chacun des

textes. Ces extraits se retrouvent en annexe de ce document². Un résumé de chacun des textes dramatiques qui forment le corpus d'analyse est également disponible³.

3.2 Analyse cryptique de *Peep Show* de Jean-Marie Piemme

Pour l'analyse de *Peep Show*, nous avons choisi le début du troisième tableau comme extrait d'analyse. Selon nous, ce passage possède tous les éléments cryptiques. Mais surtout, le fait que le personnage dévoile son secret à la fin de ce passage justifie notre choix. De plus, le corps du personnage constitue un élément important du déroulement de l'histoire de cet extrait.

Dans l'extrait de *Peep Show* choisi pour cette analyse, le discours tenu par le personnage fait référence à un bar. Nous retrouvons les particularités d'un lieu cryptique dans la manière dont cette femme parle de cet endroit. D'abord, nous avons noté une utilisation fréquente de mots se rattachant à la description derridienne de lieux cryptiques. Par exemple, dans des répliques comme « JE TE FOUS DEHORS. [...] JE VIENS DE FERMER À L'INSTANT MÊME. [...] MAINTENANT LA FÊTE EST PRIVÉE » (voir app. B, p. 92), les mots *dehors*, *fermer* et *privée* rappellent l'architecture particulière de la crypte tel qu'interprété par Derrida. Rappelons-nous : la crypte correspond à un territoire intime, fermé sur lui-même, constitué de deux fors emboîtés l'un dans l'autre. « [Les surfaces de la crypte] font du for intérieur un dehors exclu à l'intérieur du dedans. Telle est la condition, le stratagème, pour que l'enclave cryptique puisse isoler, protéger, céler, tenir à l'abri de toute pénétration, de tout ce qui du dehors peut s'infiltrer [...]. » (Derrida, 1976, p. 13) Il en va de même du bar dans *Peep Show*, car on le ferme à clé : « la clé tourne » (voir app. B, p. 92). Le bar fermé à clé devient protégé ; personne de l'extérieur ne peut y entrer, et les gens à l'intérieur ne peuvent sortir... À moins que le propriétaire ne décide de leur déverrouiller la porte.

² Voir Appendices B, D et F.

³ Voir Appendices A, C et E.

D'autre part, à plusieurs reprises dans cet extrait, la femme rapporte les paroles d'autres personnages. Piemme considère ce type de monologue comme étant un monologue dialogique : « Le monologue dialogique est le plus bel exemple de théâtre mental : un être convoque tous les êtres qu'il a dans la tête ». (Weldman, 1994, p. 50) En ce sens, le monologue dialogique constitue un autre élément du texte qui soutient l'idée d'emboîtement faisant référence à l'architecture de la crypte. Par la parole de cette femme vit une série de personnages (le propriétaire de la place et les clients). D'ailleurs, cette femme elle-même joue un rôle. En effet, les clients l'appellent l'archiduchesse. « Ils m'appellent l'archiduchesse parce que je viens ici que vêtue de la plus extrême élégance. » (*voir app. B, p. 92*), affirme-t-elle. Nous pouvons comprendre par cette phrase qu'en d'autres lieux, elle ne se vêtirait pas de cette manière. Le bar représente alors un lieu où la femme joue un personnage : elle s'y présente seulement en étant vêtue de manière à cacher sous des apparences trompeuses son identité véritable. C'est précisément cet habillement qui lui vaut le surnom du titre de noblesse « archiduchesse ». Il s'agit d'un artefact ; la femme se montre physiquement autre en changeant son apparence. De cette manière, le corps devient le support d'une image qui n'est pas la sienne, devient un intermédiaire. Pour parler en des termes cryptiques, le corps de cette femme constitue un des fors qui construit la crypte. De cette façon, elle dissimule ce qu'elle est vraiment sous des allures d'archiduchesse. Or, cette dissimulation est associée au lieu : « [...] ici chacun porte un autre nom que le sien. » (*voir app. B, p. 92*) Cela signifie qu'en cet endroit, tout le monde se cache sous une fausse identité. Ceci renvoie au procédé de dissimulation de la crypte. En effet, la crypte est un lieu aménagé pour dissimuler quelque chose, mais dissimule aussi le processus de dissimulation. Quand elle franchit les portes du bar vêtue élégamment, elle devient l'archiduchesse et, comme tous les clients de l'établissement, elle « porte un autre nom que le sien » (*voir app. B, p. 92*). Par contre, ceux-là mêmes qui l'ont baptisée « archiduchesse » voient en elle une dissemblance d'avec eux : « TOI, L'ARCHIDUCHESSSE, TU ES COMME NOUS ET PAS COMME NOUS [...] » (*voir app. B, p. 92*). « T'AS DES AILES » (*voir app. B, p. 92*) disent-ils encore, comme s'ils la comparaient à un oiseau, signe de liberté, ou un ange, représentant le sacré. Ils l'appellent aussi « LA VIERGE MARIE » (*voir app. B, p. 93*), symbole de sainteté et de pureté. Tous ces surnoms sont à l'opposé de la façon dont l'homme, son amant, la perçoit. Cette perception des autres envers elle est différente de celle que son amant entretient. Le bar

permet donc à cette femme de revêtir une autre identité que celle qu'elle possède dans la plus grande intimité avec son amant.

Cependant, le personnage ne se reconnaît pas en ce lieu. « Où suis-je? » (*voir app. B, p. 92*), se demande-t-elle. À cette question, elle répond : « À la cour de miracles. » (*voir app. B, p. 92*). Cette expression renvoie au quartier de Paris où s'étaient autrefois installés les malfamés de la ville. Ce quartier a été nommé ainsi car les infirmités (la plupart du temps fausses) des mendiants disparaissaient comme par miracle lorsque la nuit tombait. Autrement dit, pour cette femme, le bar représente un lieu où les apparences sont trompeuses, où les gens prétendent être autre chose que ce qu'ils sont. Elle constate donc qu'elle se trouve en un endroit qui, comme la crypte, relève de l'artifice. Enfin, les lieux cryptiques dans ce passage de *Peep Show* sont symbolisés par le bar et le corps (ou l'apparence physique) du personnage puisque chacun d'eux participe à dissimuler quelque chose. Si l'on se rapporte à l'architecture de la crypte, le corps de cette femme représente donc le premier for, c'est-à-dire qu'il cache en lui l'être, la chose ou le corps à crypter. Le bar symbolise le deuxième for; il protège cette femme en l'isolant du monde extérieur et cèle son apparence dans l'image d'archiduchesse. Il existe donc une mise en abîme, un emboîtement de deux lieux distincts, dans *Peep Show*, que l'on peut associer aux lieux de la crypte, plus précisément aux fors cryptiques.

Les lieux cryptiques que nous venons de déterminer nous conduisent vers le deuxième aspect de la crypte qui, selon Derrida, permet de la définir : la mort. Nous avons vu dans le deuxième chapitre que la crypte est un lieu de sépulture qui garde un mort-vivant. Quel serait, dans *Peep Show* l'habitant de la crypte? Si le bar et le corps du personnage correspondent aux lieux cryptiques, c'est qu'ils engendrent la dissimulation de quelque chose. Ces lieux ont un impact sur l'identité du personnage; ce qu'ils dissimulent satisfait une partie d'elle qu'elle ne veut pas révéler : sa soumission envers l'homme qu'elle prend pour amant. Elle avoue sa soumission à la fin de l'extrait sélectionné en disant : « Et lui – lui, lui, mon homme, lui, toi, vous – se tient sur le seuil du bar. Il a regardé, il a tout vu, et le monde du bar voit que je lui suis soumise. » (*voir app. B, p. 94*) Par cette réplique, nous comprenons que l'homme désamorce le jeu d'apparences de cette femme seulement par le regard qu'il

pose sur elle. Cette réplique divulgue également l'humiliation que cette femme éprouve lorsque sa soumission envers son amant est dévoilée devant les clients du bar. Ce qui se produit au sein du personnage de *Peep Show* s'associe à cette manière dont Derrida explique le processus cryptique : « Je feins de prendre le mort vivant, intact, *sauf (fors) en moi*, mais c'est pour refuser, de manière nécessairement équivoque, de l'aimer comme partie vivante, mort sauf en moi, selon le processus d'introjection, comme ferait le deuil dit « normal ». » (1976, p. 17) En ce sens, la femme garde comme mort ce côté d'elle qui est soumis en le dissimulant, c'est-à-dire en s'habillant élégamment et se comportant comme une dame respectable, comme le démontre cette réplique : « Tu m'appelles madame ou tu ne me causes pas » (voir app. B, p. 93). Cette dissimulation s'avère possible parce que le bar est un lieu où elle se permet d'être et d'agir ainsi. En d'autres mots, la femme conserve son assujettissement puisqu'il s'agit d'un élément déterminant dans sa construction identitaire, mais, parce qu'elle ne peut pas aimer cette partie d'elle dont elle a honte, elle en nie la conservation. La crypte du personnage dans *Peep Show* désire conserver cette docilité, mais la honte l'en empêche. La soumission de cette femme s'instaure en tant qu'habitant de la crypte. Elle se dissimule dans et par le premier for, le corps. La honte reliée à la soumission gît dans le deuxième for, le bar. Grâce à ce lieu, la femme se montre autrement et elle est reconnue comme telle. La crypte simule, par son système d'apparences, que la femme est émancipée et indépendante afin de camoufler l'assujettissement de celle-ci envers l'homme qu'elle prend pour amant.

Le fonctionnement de la crypte repose sur un stratagème, un code secret. Cet élément assure la dissimulation et feint l'assouvissement des deux désirs contradictoires : conserver et nier. Dans l'extrait de *Peep Show* choisi, le personnage de la femme parle beaucoup, avec confiance et certitude, comme si rien ne pouvait l'ébranler. Elle parle beaucoup, mais très peu d'elle. Ce qu'on perçoit d'elle est transmis par d'autres personnages qui prennent vie par sa parole. En ce sens, le monologue dialogique et la logorrhée du personnage forment, dans *Peep Show*, ce que Derrida considère comme étant le code secret de la crypte. En effet, ces deux éléments contribuent à dissimuler la docilité du personnage. Par contre, les paroles de cette femme sont empreintes de mots ou de répliques qui laissent pressentir le simulacre dont elle est elle-même victime. Par exemple, le caractère indépendant et émancipé de la femme véhiculé par la voix des clients du bar s'efface à quelques reprises comme dans cet extrait :

« Dans un coin, une vieille crie J'VEUX PLUS QUE TU ME TOUCHES, DÉGOÛTANT, JE VEUX PLUS QUE PERSONNE ME TOUCHE, et aussitôt je suis cette vieille. » (voir app. B, p. 93) L'emboîtement de la voix de la vieille dans la sienne engendre l'ambiguïté. En effet, contrairement à la voix des autres personnages qui prennent parole à travers la sienne, la voix de la vieille se glisse subtilement dans celle de la femme ; il devient alors plus difficile de les discerner l'une de l'autre. Cet énoncé sous-entend que, comme cette vieille, la femme ne veut plus être l'objet de quelqu'un. Mais si elle ne veut *plus* être l'objet de quelqu'un, c'est qu'elle l'a déjà été. D'ailleurs, la vieille s'adresse à quelqu'un, un homme, puisque le qualificatif qu'elle lui donne, « dégoûtant », est masculin. Ce destinataire pourrait se confondre avec l'amant de la femme, celui à qui elle s'adresse depuis le début du texte. Ainsi, la subtilité de l'emboîtement des voix de la vieille et de la femme et l'ambiguïté sur le destinataire dans cette réplique laissent entendre indirectement ce qui tente de se dissimuler : la soumission de la femme envers son amant.

Pour Derrida, le code cryptique est associé au chiffre, qui, selon lui, est indispensable pour camoufler. Dans l'exemple mentionné précédemment, le chiffre se retrouve dans le nombre de voix que la parole du personnage possède, dans le flot de mots qu'elle prononce, dans le nombre de destinataires possibles, et aussi dans la répétition : « Petites gens, grandes misères, petites gens, grandes misères, petites gens, grandes misères, je répète ou vous avez compris? » (voir app. B, p. 93) Toutes ces particularités relatives au discours de cette femme servent « selon tel ou tel angle, à dénoncer *et* à taire pour jouir. » (Derrida, 1976, p. 53) En ce sens, elle parle pour assouvir en apparence les deux désirs opposés (conserver et nier sa soumission) qui existent en elle. Bref, la parole et les mots du personnage s'ajoutent au corps et au bar, les fors construisant la crypte, pour compléter le processus cryptique dans *Peep Show*.

Dans *Peep Show*, Jean-Marie Piemme aborde le thème du corps en centrant le discours de son personnage sur le sexe et le pouvoir de séduction. Dans l'extrait étudié, le sujet qui brûle les lèvres du personnage concerne son apparence physique. Elle en est obsédée. En effet, lorsqu'elle ne parle pas de ses habits, c'est de son corps dont il est question : « Vieillesse, doigts crochus, ma chair déjà labourée par les griffes du temps. » (voir

app. B, p. 93) Pourquoi le corps, dans *Peep Show*, constitue l'élément sur lequel repose la parole? L'analyse cryptique que nous venons d'effectuer sur un passage de ce texte donne réponse à ce questionnement.

La femme est soumise à un homme, son amant. Cette soumission ne correspond pas à ce qu'elle désire être et paraître. Pour cette raison, elle fréquente un bar où elle revêt une autre identité, celle d'une femme émancipée, indépendante et sûre d'elle. Cette image n'existe que grâce aux autres clients de la place qui la reconnaissent comme telle, « car [...] l'acquisition de l'image de soi ne peut se faire que par la médiation de l'image et du regard d'autrui. » (Albin Michel, 2001, p. 111) Sans cette reconnaissance, le personnage d'archiduchesse n'existe pas. De plus, cet élément est directement lié au titre de la pièce. En effet, le « peep show » étant un établissement où l'on loue des cabines individuelles pour voir un spectacle pornographique, le regard et le corps y tiennent un rôle primordial. En anglais, *to peep* signifie épier, ce qui renvoie au caractère voyeur du « peep show ». D'autre part, dans ce type d'établissement le corps est présenté de manière obscène. Or, le caractère obscène dans cette pièce se trouve plutôt dans la façon dont la femme se donne en spectacle aux clients du bar en endossant une autre image d'elle et que ceci se déroule sous l'œil de son amant. Le « peep show » assure la dissimulation de ce dont elle a honte, en ce sens où le corps constitue le support d'une image qui ne représente pas ce qu'elle est intérieurement. En d'autres mots, le corps se dédouble : il sert à la fois de lieu de conservation comme de surface de projection. La pluralité des voix dans la parole du personnage de *Peep Show* participe au dédoublement du corps ; en effet, les personnages qui prennent parole par la sienne soutiennent le simulacre du corps dédoublé.

La crypte du personnage dans *Peep Show* a pour mission de conserver-nier une partie constitutive de son identité : son assujettissement envers son homme. Pour arriver à démentir cette partie d'elle-même, la femme adopte dans l'environnement du bar un comportement, des attitudes corporelles, et une apparence vestimentaire, qui ne correspondent pas à ce qu'elle est avec son amant. Deux comportements féminins différents découlent du dédoublement corporel du personnage et affectent son identité de genre. Pour cette raison, l'identité féminine du personnage se modifie selon qu'elle se trouve devant les clients du bar

ou devant l'homme à qui elle s'adresse depuis le début du texte, car son corps ne projette pas les mêmes informations. Le corps de la femme dans *Peep Show* devient « le lieu et l'instrument d'utilisation de plusieurs systèmes de signes : signes du langage avec la voix et ses intonations expressives et signifiantes ; signes gestuels et comportementaux ; attitudes corporelles ; signes cosmétiques ; signes vestimentaires ; [...] » (Albin Michel, 2001, p. 91), ce qui a nécessairement une répercussion sur son identité féminine.

Bref, le concept de crypte nous a permis de comprendre la construction identitaire du personnage de *Peep Show*. En effet, nous avons découvert que celle-ci se construit dans un rapport au corps. Pour cette raison, celui-ci est le thème principal de la parole du personnage. Conséquemment, le thème du corps, dans *Peep Show*, constitue la pierre angulaire de l'identité féminine, car celle-ci se projette de différentes façons dans et par lui. Ainsi l'analyse cryptique du personnage du texte de Jean-Marie Piemme a approfondi notre compréhension de la construction identitaire du personnage, puisqu'elle a permis de décortiquer ce qui se cache dans le texte, c'est-à-dire dans la parole du personnage.

3.3 Analyse cryptique de *V.I.P. (testament)* de Virginie Thirion

Nous avons sélectionné les pages 34 à 41 du texte pour former notre extrait, car dans ce passage, il est souvent question du corps du personnage. D'autre part, cet extrait donne un aperçu juste du reste de la pièce puisqu'il englobe les thèmes qu'elle aborde. De plus, c'est dans cet extrait que le personnage découvre son véritable secret.

Dans le passage de *V.I.P. (testament)* sélectionné pour cette analyse, nous avons déterminé le théâtre (la scène et/ou le texte) et le corps du personnage comme lieux cryptiques, car ces éléments participent au simulacre de la pièce et amplifient l'ambivalence concernant le statut du personnage. Ils créent entre autres un emboîtement, une mise en abîme qui rappelle l'architecture d'une crypte. Le théâtre, dans *V.I.P. (testament)*, garde en lui un corps, celui du personnage. En ce sens, il représente, dans l'architecture cryptique, le deuxième for. De plus, grâce à ses conventions, le théâtre protège le personnage en

établissant une distance entre lui et le public. D'ailleurs, l'actrice⁴ assume totalement cette distance : « Tous ces mots, entre vous et moi, du "je" et du "vous" au "nous" répétés encore et encore, constitueront nos souvenirs communs, vécus sans nous toucher. » (*voir app. D, p. 99*) Cet espace sécuritaire engendré par les conventions théâtrales renvoie à l'aspect protecteur de la crypte. D'autre part, l'actrice se sert des conventions théâtrales, notamment de son privilège à la parole, pour démontrer sa toute-puissance : « De toute façon. Vous n'avez pas la parole. Vous êtes assis, l'ombre vous condamne au silence et à l'immobilité, silhouette clone. » (*voir app. D, p. 102*) Outre le fait d'instaurer un écart de protection envers le public, ce type de répliques remet en cause la condition du personnage, car elles estompent la dimension fictive de celui-ci. Quelque chose de déstabilisant se dégage de ces répliques ; on ne sait plus qui, du personnage de l'actrice ou de la comédienne réelle, s'adresse au public.

Conséquemment, l'adresse au public s'avère être un autre élément qui provoque une ambiguïté par rapport au statut (réel ou fictif) du personnage tout en soutenant également l'écart sécuritaire. L'adresse au public fait tomber le quatrième mur. Par contre, l'utilisation de la deuxième personne du pluriel participe à instaurer une distance de respect entre l'énonciateur (l'actrice) et le destinataire (le public). Pour cette raison, l'actrice dit : « Je vous accorde le refuge de la multitude ou du respect. » (*voir app. D, p. 99*) Ainsi, l'adresse au public et le vouvoiement soutiennent aussi l'aspect sécuritaire qui caractérise le premier lieu cryptique que nous avons établi : le théâtre. D'autre part, l'adresse au public remet en cause la dimension fictive de l'actrice puisqu'elle crée une proximité entre le public et le personnage. Cette proximité peut amoindrir l'aspect fictif du personnage. Cependant, ce même procédé peut aussi causer l'effet contraire : instituer le public comme un personnage. Une intimité entre le public et le personnage découle de la proximité instaurée par le vouvoiement et l'adresse au public, et place l'ensemble des spectateurs comme personnage potentiel, comme le démontrent ces répliques : « Si cela vous gêne de reconnaître notre intimité, au vu et au su de tous, fermez les yeux. Vous baissez les paupières et nous sommes en tête-à-tête. » (*voir app. D, p. 101*) Déjà, l'adresse au public introduit des possibilités contradictoires qui ne vont pas sans rappeler l'architecture de la crypte.

⁴ Dans *V.I.P. (testament)*, le personnage est une actrice. Ainsi, le terme « actrice » renvoie au personnage de la pièce et non à une possible comédienne qui jouerait ce rôle.

L'architecture de la crypte comporte deux fors emboîtés l'un dans l'autre. Dans *V.I.P. (testament)*, ce qui confirme le théâtre comme étant l'un des fors cryptiques est le corps du personnage, c'est-à-dire l'autre for cryptique ; l'un n'existe pas sans l'autre et vice versa. Dans ce texte, le personnage est une actrice ; par son corps, elle donne vie à d'autres personnages. En effet, dans le passage sélectionné pour cette analyse, l'actrice prête sa voix à des personnages de pièces de théâtre très connues, notamment Juliette de *Roméo et Juliette*, de Shakespeare, ou encore Winnie de *Oh! Les beaux jours*, de Beckett. Ceci donne un effet d'emboîtement, de mise en abîme, de théâtre dans le théâtre. D'autres personnages et d'autres histoires se transmettent par la femme qui parle dans *V.I.P. (testament)*. D'ailleurs, celle-ci mentionne au public qu'il se retrouvera à travers ces histoires et personnages : « Dans ce que je dirai il y aura votre histoire. » (voir app. D, p. 99) L'actrice peut véhiculer toutes les histoires possibles : « Je vous ferai plein de "il était une fois" partout ». (voir app. D, p. 101) Bref, nous nous retrouvons dans une histoire qui contient d'autres histoires, ce qui rappelle l'idée d'emboîtements propre à la crypte.

Or, ceci n'est qu'illusion. Même si l'actrice ne cesse de répéter qu'elle jouera : « Je jouerai tout. » (voir app. D, p. 98), « Je vais jouer. » (voir app. D, p. 99), « Je veux jouer [...] ». (voir app. D, p. 100), cela ne se produit jamais. Lorsqu'elle prête sa voix aux personnages de pièces connues, ce n'est que pour de courts extraits. Ces tentatives de jeu, comme l'indiquent les didascalies, ne font que cacher le seul personnage qui détient véritablement la parole dans *V.I.P. (testament)*, l'actrice. Celle-ci se dissimule sous des personnages et des histoires, car elle devient le lieu où ceux-ci s'animent. Le corps du personnage s'apparente donc au premier for d'une crypte ; son rôle consiste à véhiculer d'autres personnages et d'autres histoires. Conséquemment, son métier d'actrice la voue à endosser une autre image que la sienne. La réplique « [v]ous me projetterez tout sur le corps » (voir app. D, p. 100) le confirme. Le corps de l'actrice agit donc, dans *V.I.P. (testament)*, comme le premier for cryptique, tandis que le théâtre constitue le deuxième for. Dans cet extrait, les lieux cryptiques possèdent les mêmes caractéristiques que celles que lui donne Jacques Derrida : « La crypte n'est donc pas un lieu naturel, mais l'histoire marquante

d'un artifice, une *architecture*, un artefact [...] » (1976, p. 12). En effet, le théâtre comme le corps du personnage, dans *V.I.P. (testament)*, ne sont que le sceau de l'illusion qu'ils créent.

Une crypte se bâtit sous une tension entre deux désirs contradictoires : conserver-nier. Dans le passage de *V.I.P. (testament)* que nous analysons, ces désirs donnent lieu à l'ambiguïté réalité-fiction au sein du personnage. Précisément, dans cet extrait, l'actrice revendique son unicité : « Je suis unique. [...] Biologiquement, au moins, je suis unique. [...] Unique, mon cœur bat comme le vôtre, mais les battements de mon cœur sont uniques. » (voir app. D, p. 97) De se comparer ainsi avec les spectateurs atténue l'aspect fictif de son personnage, car elle effectue un rapprochement entre deux choses de nature complètement différente. Le personnage relève de la fiction, les spectateurs, de la réalité. Ainsi, la revendication de son unicité contredit le fondement même du personnage : la fiction. De plus, un personnage n'est biologique que lorsqu'il est joué par un comédien. Somme toute, ces répliques participent à nier l'aspect fictif de l'actrice dans *V.I.P. (testament)*. Cependant, le théâtre la condamne à être fictive. Elle en est d'ailleurs consciente : « Chacune de mes larmes est unique, chaque craquement de chacun des os de mon corps rend un son unique. [...] Merci de me les faire produire. » (voir app. D, p. 97) Par ces paroles, l'actrice déclare sa reconnaissance au public ; elle sait que sans lui, elle ne peut pas exister. C'est là l'une des raisons pour lesquelles elle s'adresse constamment aux spectateurs. Autrement dit, deux désirs contradictoires vivent au sein du personnage de *V.I.P. (testament)*, conserver son côté fictif qui lui permet d'exister, mais le nier afin de prétendre vivre la réalité. Cependant, la nature contradictoire de ces désirs rend impossible leur satisfaction. Ainsi, dans *V.I.P. (testament)*, l'inassouvissement des désirs opposés du personnage cause l'ambivalence dans laquelle celui-ci se retrouve.

Par contre, ces désirs contradictoires ne sont qu'une distraction provoquée par la crypte qui permet de dissimuler ce qui s'y cache profondément. Les désirs contradictoires rejoignent la mort, le second aspect qui, selon Jacques Derrida, constitue une crypte. En effet, selon le philosophe, ces désirs contradictoires contribuent à bâtir la crypte : « Celle-ci est donc construite (d'où à la fois son hermétisme de forteresse ou de coffre-fort et sa labilité sans cesse menaçante) grâce à la double pression de forces contradictoires [...] » (Derrida,

1976, p. 27). Dans *V.I.P. (testament)*, les forces opposées permettent de dissimuler, tout en laissant parfois transparaître, l'habitant de la crypte, c'est-à-dire la solitude de l'actrice. Tout comme les lieux cryptiques (le théâtre et le corps du personnage), cette contradiction participe à taire et à exprimer cette solitude. L'adresse au public marque le désir de briser cette solitude, mais les conventions théâtrales l'empêchent. La solitude, partie constitutive du personnage, se cache derrière les conventions théâtrales. Cependant, lorsqu'elle tente de jouer les extraits de pièces de théâtre connues, l'actrice se prend à son propre jeu : elle est seule sur scène et personne ne peut lui donner la réplique. Prise au piège, elle n'a pas d'autres choix que de dévoiler son jeu : « Je n'ai jamais été, ne suis, ni ne serai jamais Nina, ou Juliette, Agnès, Silvia, Violaine, Antigone, Chimène ou Béatrice. D'ailleurs, il n'y a personne pour m'appeler. » (voir app. D, p. 104) Outre le fait de révéler la solitude du personnage, cette réplique confirme également son statut. L'actrice dans *V.I.P. (testament)* ne peut pas être un autre personnage puisqu'elle en est déjà un. Pour cette raison, elle avoue sa solitude de vive voix : « Je suis seule ». (voir app. D, p. 104) Ces aveux mettent un terme à l'ambiguïté réalité-fiction qui se retrouvait au sein du personnage. Or, avant que ces aveux adviennent, la dissimulation de la solitude du personnage était préservée grâce au simulacre créé par les emboîtements (théâtre dans le théâtre, répliques dans les répliques, personnages dans le personnage) et grâce à l'ambiguïté causée par les désirs opposés. La solitude se tarit donc dans le premier for cryptique, le corps du personnage, alors que celui-ci se dissimule dans le deuxième for, le théâtre et ses conventions. La crypte du personnage dans *V.I.P. (testament)* conserve cette solitude puisqu'il s'agit d'un élément déterminant dans la construction identitaire de celui-ci, mais nie cette conservation (et par le fait même la solitude) le faisant vaciller entre réalité et fiction.

Si, dans *Peep Show*, la logorrhée du personnage constitue une partie du code secret de la crypte, il en va de même dans *V.I.P. (testament)*. En effet, le flot continu de paroles prononcées par l'actrice pallie la solitude qu'elle porte en elle. Pourquoi parle-t-elle autant si ce n'est pas pour camoufler cette solitude? D'ailleurs, l'adresse au public soutient cette idée. Comme nous l'avons vu précédemment, l'adresse au public a pour conséquence de faire tomber le quatrième mur, ce qui crée une proximité, voire même une intimité entre le personnage et les spectateurs. Cette intimité met un terme à la solitude du personnage puisque

ses paroles ont trouvé un destinataire. Par contre, les conventions théâtrales, notamment le fait que le personnage détient le monopole de la parole, s'opposent à cette possibilité. L'actrice doit donc recourir à d'autres astuces pour maintenir le simulacre et ainsi garder secret son sentiment de solitude.

Pour ce faire, elle se répète sans cesse. Soit qu'elle répète qu'elle jouera, soit qu'elle reprend toujours le même type de phrase. Par exemple, il y a un passage où les phrases commencent toutes par « ce sera » : « Ce sera mon unique et grande œuvre. Ce sera mon récit, mon élégie, ma litanie, ma logorrhée. Ce sera ma catharsis, mon dire, mon roman, ma consécration. Ce sera mon testament, mon codicille, mon épitaphe. [...] ». (voir app. D, p. 99) Ceci contribue à densifier le discours du personnage et participe ainsi à camoufler ce qui se cache au sein de celui-ci : sa solitude. En d'autres mots, l'actrice parle constamment dans le but de garder le monopole de la parole. De cette façon, elle utilise les conventions théâtrales pour maintenir le public à titre de destinataire, ce qui provoque l'illusion qu'elle n'est pas seule. Le flot continu de paroles, l'adresse constante au public, les répétitions caractérisent ainsi le discours du personnage de *V.I.P. (testament)* et forment ce que Derrida appelle le code secret de la crypte. Ces éléments participent au processus cryptique car ils dissimulent tout comme ils révèlent subtilement la solitude du personnage. Enfin, ces éléments constituent le chiffre, troisième aspect qui, pour Derrida, décrit la crypte. Le chiffre, dans *V.I.P. (testament)*, résulte de toutes ces manœuvres langagières qui composent le code cryptique puisque celles-ci provoquent une polysémie dans le discours. L'ambiguïté réalité-fiction qui caractérise le personnage de *V.I.P. (testament)* est soutenue entre autres par le chiffre, c'est-à-dire par les significations possibles de telles ou telles répliques. Par exemple, cette ambiguïté est palpable lorsque la comédienne dit : « [...] et surtout si je vous dis que je suis sincère, vous ne saurez jamais vraiment ce que je pense. ». (voir app. D, p. 97) Cette réplique sous-entend que le leurre plane constamment sur les paroles du personnage ; il devient alors pratiquement impossible d'y départir le vrai du faux.

Dans *V.I.P. (testament)*, Virginie Thirion aborde le thème du théâtre, précisément son aspect illusoire, en alternant dans son écriture des procédés de simulation et de dissimulation. Comme Baudrillard l'explique dans *Simulacres et simulation*, « [...] feindre, ou dissimuler,

laisse intact le principe de réalité : la différence est toujours claire, elle n'est que masquée. Tandis que la simulation remet en cause la différence du « vrai » et du « faux », du « réel » et de l'« imaginaire ». » (1981, p. 12). La crypte dont il est question dans *V.I.P. (testament)* s'édifie grâce à la simulation et à la dissimulation. En effet, la solitude, habitant de la crypte de l'actrice, relève de la dissimulation, car celle-ci n'est que cachée au fond du premier for, le personnage lui-même. Or, les lieux théâtraux et ce qui en découle, notamment les conventions, sont de l'ordre de la simulation puisqu'ils produisent l'ambiguïté au sein du personnage (actrice qui joue des personnages, personnage d'actrice, etc.). Il existe donc, dans *V.I.P. (testament)*, un dédoublement du personnage, qui s'articule tant au niveau du corps que de l'identité. En effet, grâce à l'analyse cryptique, nous avons démontré d'abord que le personnage vacille entre la fiction et la réalité, et, ensuite, que cette ambivalence sert à camoufler l'élément fondateur sur lequel repose le personnage : la solitude.

La solitude de l'actrice dans *V.I.P. (testament)* est conservée tout autant qu'elle est niée. Ceci résulte du processus cryptique qui agit au cœur du personnage. Le théâtre est le lieu où cette actrice peut revêtir la peau d'autres personnages. D'ailleurs, elle pousse à l'extrême son propre personnage en faisant don de son corps au public, par amour pour lui. Ceci se perçoit dans cette réplique : « Je serai parfaite. Le seul être conforme à vos désirs. » (voir app. D, p. 101) Cependant, le terme « testament » utilisé dans le titre laisse supposer qu'il s'agit d'un legs plutôt qu'un don. Une telle interprétation place le public comme seul héritier. L'actrice se dépossède de son corps en interprétant d'autres personnages, ou le donne au public afin qu'il lui projette tout sur le corps. L'unicité de son corps, qu'elle vante, la confine à sa solitude. Ainsi, son corps camoufle tout à la fois qu'il dévoile ce que la crypte tente de garder secret.

Le concept de crypte nous a conduit à mieux comprendre la construction identitaire du personnage de *V.I.P. (testament)* en déconstruisant les simulacres créés par l'environnement dans lequel se déroule l'histoire – le théâtre. Effectivement, les mises en abîme contribuent à façonner l'ambiguïté concernant l'identité du personnage, qui vacille constamment entre réalité et fiction, en utilisant le corps comme outil. Ces emboîtements ont

pour but de garder secret l'élément fondamental mais douloureux dans la construction de cette femme : la solitude.

3.4 Analyse cryptique d'*Une femme normale-à-en-mourir* de Jan Fabre

Le passage choisi pour l'analyse comprend les pages 129 à 133. Nous avons arrêté notre choix sur ce passage car, comparativement au reste du texte, le contenu de ces pages est cohérent et reflète bien l'entièreté de la pièce.

Dans l'extrait de ce texte choisi pour la présente analyse, il est difficile de discerner les lieux cryptiques. En effet, l'hybridité et la densité du texte nous demandent d'aborder l'analyse cryptique autrement que nous l'avons fait pour *Peep Show* et *V.I.P. (testament)*. Nous savons que la crypte « [...] est construite [...] grâce à la double pression de forces contradictoires [...] » (Derrida, 1976, p. 27). Pour cette raison, nous déterminerons d'abord les désirs opposés qui gèrent la crypte du personnage d'*Une femme normale-à-en-mourir*, ce qui nous conduira ensuite vers les lieux cryptiques.

La femme de la pièce de Jan Fabre possède de nombreux désirs. En effet, le verbe « vouloir » ponctue le texte, rappelant toujours l'existence de ceux-ci. Dans le passage sélectionné pour l'analyse, la femme ne cesse de les affirmer. Or, une fois avoués, ses désirs donnent naissance à leurs opposés : « Je ne veux pas écouter / Si, je veux / Je veux écouter, dis-je / Oui, je veux obéir / Je veux être vide / de sorte que je puisse assumer / tout ce qui m'est commandé / Je veux être soumise / C'est là ce que je veux, / pas vrai ? / Non, je ne veux pas écouter / Je ne veux pas obéir ». (voir app. F, p. 110) Cet exemple démontre les désirs de soumission et de domination qui coexistent au sein du personnage. Cependant, l'entièreté du texte *Une femme normale-à-en-mourir* est marquée par une autre présence. En effet, l'abondante utilisation de l'incise « dit-il » suppose qu'un autre, un « il », un être masculin, existe. Comme il s'agit d'un discours rapporté, plus précisément d'un discours direct, nous sommes portés à croire que cet autre est une entité extérieure au personnage qui parle. Autrement dit, nous avons l'impression que ce « il » constitue un personnage extérieur

à la femme, mais dont les paroles sont rapportées par celle-ci. Or, l'absence de marques de ponctuation (guillemets ou tirets), habituellement utilisées lors d'un discours direct rapporté, infirme la possibilité que le « il » soit un personnage extérieur à celui qui parle. Ce « il » qui prend la parole à travers celle de la femme fait donc partie d'elle. Le discours dont il est question dans *Une femme normale-à-en-mourir* s'avère être plutôt de type direct libre. Ainsi, nous pouvons déduire que la contradiction des désirs au sein du personnage provient du clivage entre la femme et l'altérité qu'elle porte en elle. Plus précisément, la femme confronte l'altérité masculine qui vit à l'intérieur d'elle puisque nécessairement leurs désirs ne sont pas les mêmes. D'ailleurs, la véritable opposition s'inscrit dans le désir de cette femme d'avoir un autre corps. « J'aimerais avoir un autre / corps / De sorte que celui-là je puisse le faire anéantir ». (voir app. F, p. 107) Par cette réplique, nous comprenons que la femme désire se départir de son corps. En effet, l'abnégation de son corps de femme permettrait de garder son altérité masculine en elle, ce qui aurait pour conséquence de mettre un terme au conflit entre eux. Plus précisément, posséder un corps asexué favoriserait la cohabitation du masculin et du féminin en elle. Le corps asexué constitue en fait le compromis à atteindre pour que les deux désirs fondamentaux mais contradictoires (conserver l'altérité masculine et nier le corps féminin) puissent s'assouvir. Or, comme c'en est de la crypte, « ce n'est pas là une solution, plutôt le contraire, mais cela permet d'apaiser, en feignant de l'intérioriser, le conflit [...] » (Derrida, 1976, p. 15) Effectivement, le conflit entre la femme et son altérité masculine dans *Une femme normale-à-en-mourir* se voit impossible à être assouvi puisque le lieu de son intériorisation, le corps asexué, n'est qu'une illusion, qu'un sortilège.

Cerner les désirs contradictoires qui règnent au sein de la femme d'*Une femme normale-à-en-mourir* nous conduit à déterminer l'habitant de la crypte et les lieux cryptiques. L'altérité masculine constitue une composante de l'identité de cette femme. Pour cette raison, elle veut la conserver en elle. Par contre, des répliques comme « Je n'écoute pas » (voir app. F, p. 107), « Je ne veux pas écouter » (voir app. F, p. 110), « Je ne veux pas obéir » (voir app. F, p. 110), sous-entendent qu'elle ne veut pas lui être soumise. L'altérité masculine est donc enfermée, cachée dans un corps de femme. D'ailleurs, lorsqu'elle parle de son corps, la femme le compare à « [...] une enveloppe / de chair » (voir app. F, p. 109), ce qui fait de lui un lieu idéal pour dissimuler quelque chose. Cependant, l'altérité masculine entre en conflit

avec le corps féminin du personnage. La femme offre donc son corps en sacrifice, se soumet à des rituels de sorcellerie afin de le métamorphoser en corps asexué. Pour ce faire, elle profère le mantra de la Wicca⁵ qui invoque les quatre sorcières de la magie blanche : « Eko Eko Azarak / Eko Eko Zamilac / Eko Eko Karnayna / Eko Eko Aradia ». (voir app. F, p. 109) Le personnage d'*Une femme normale-à-en-mourir* pratique la Wicca afin d'atteindre un corps qui permettrait la cohabitation du masculin et du féminin en lui. Ceci n'est possible qu'en éliminant le corps sexué féminin que ce personnage possède. En ce sens, la Wicca intervient « en vue d'un compromis » (Derrida, 1976, p. 15) comme la crypte le fait. Cependant, ce compromis est impossible à atteindre. En effet, le corps sexué de cette femme ne peut pas être anéanti comme celle-ci le désire, même si elle répète sans cesse le mantra de la Wicca. Ce type de sorcellerie s'instaure donc comme un for cryptique puisque, comme la crypte, elle « entretient dans la répétition le conflit mortel qu'il est impuissant à résoudre. » (Derrida, 1976, p. 15). Enfin, si l'on se rapporte à l'architecture d'une crypte, le corps sexué de cette femme représente le premier for, puisqu'il cache en lui l'habitant, c'est-à-dire l'altérité masculine. La phrase « Il voulait être en dessous... » (voir app. F, p. 109) symbolise cet emboîtement (l'altérité masculine gît en dessous de l'« enveloppe de chair »). La Wicca et ses pratiques symbolisent le deuxième for ; par la sorcellerie, elles tentent d'estomper, en apparence, le corps féminin du personnage afin de conserver l'altérité masculine, élément constitutif dans sa construction identitaire. La construction du personnage d'*Une femme normale-à-en-mourir* s'établit donc sur un compromis qui simule l'assouvissement des deux désirs contradictoires, mais qui finalement ne fait que les maintenir intacts, mais en statut de mort. En d'autres mots, nous pouvons dire que dans l'extrait d'*Une femme normale-à-en-mourir* que nous étudions, le processus cryptique « [...] est le théâtre général de toutes les manœuvres, de toutes les transactions faites pour éviter que la contradiction ne tourne à la catastrophe [...] » (Derrida, 1976, p. 26). Par contre, Derrida souligne que « la crypte est elle-même la catastrophe, ou plutôt son monument. » (1976, p. 26-27). Pour cette raison, la femme de la pièce de Jan Fabre n'atteint jamais le compromis d'un corps asexué.

⁵ La Wicca est parfois considérée comme une religion, parfois comme une philosophie. Elle regroupe des croyances anciennes incluant des pratiques de sorcellerie telle que le chamanisme, le druidisme et autres croyances ancestrales dans lesquelles on prône un retour au culte de la Nature. La croyance principale de la Wicca consiste en l'existence de la polarité. En effet, la Wicca précise qu'en chaque être et chaque chose cohabitent des énergies féminines et masculines, d'où l'existence de la bipolarité.

L'altérité masculine constitue l'habitant de la crypte du personnage d'*Une femme normale-à-en-mourir*. Nous avons vu dans le deuxième chapitre que Jacques Derrida compare l'habitant d'une crypte à un mort-vivant : « L'habitant d'une crypte est toujours un mort-vivant, un mort qu'on veut bien garder en vie, mais comme mort, qu'on veut garder jusque dans sa mort à condition de le garder, c'est-à-dire en soi, intact, sauf donc vivant. » (Derrida, 1976, p. 25). Dans *Une femme normale-à-en-mourir*, l'altérité masculine qui siège dans le personnage est à la fois contraignante pour lui, mais déterminante pour sa construction identitaire. La crypte advient, avec ses fors, pour la maintenir à l'intérieur du personnage, mais comme mort afin qu'elle ne dérange pas. Le discours direct rapporté, dont il a été question précédemment, intervient dans ce sens. Le « il » dans le discours de la femme évoque l'existence d'un personnage masculin comme entité extérieure à elle. De cette façon, le discours rapporté simule la transmutation de l'altérité masculine en personnage. Telle est la stratégie de la crypte de la femme dans la pièce de Jan Fabre. En d'autres mots, la femme garde comme mort, sous son corps sexué, l'altérité masculine qui la constitue. Cet autre qui pourtant vit en elle, clandestinement, est camouflé par le discours direct rapporté. De plus, le conflit entre le corps féminin et l'altérité masculine est pris en charge par la Wicca. Grâce à ses pratiques, elle feint de rendre le corps de la femme asexué afin que les pôles masculin et féminin soient en harmonie. Les fors cryptiques que forment la Wicca et le corps sexué du personnage dans le passage d'*Une femme normale-à-en-mourir* choisi pour l'analyse créent un simulacre qui ne peut se faire sans stratégies ni jeux d'apparences.

Ces stratégies et jeux d'apparences font partie de ce que Derrida appelle le chiffre, c'est-à-dire le troisième aspect d'une crypte. Ces éléments indispensables collaborent au bon fonctionnement d'une crypte puisqu'ils assurent la dissimulation de l'habitant et feignent l'apaisement des désirs opposés : conserver et nier. Dans *Une femme normale-à-en-mourir*, l'hybridité du texte (du discours), les répétitions de répliques et le discours direct libre contribuent à sceller la crypte du personnage. Effectivement, il s'agit là de manœuvres au niveau du langage qui permettent « [...] selon tel ou tel angle, à dénoncer *et* à taire pour jouir. » (Derrida, 1976, p. 53). Précisément, le discours direct, dont nous avons parlé précédemment, agit en ce sens. La répétition constante d'incises qui impliquent le pronom personnel « il » dénonce l'existence d'une présence masculine. Par contre, le discours est

rapporté de manière libre. En effet, les paroles associées à ce « il » ne sont pas rapportées directement par la femme qui parle, de sorte que l'énoncé cité se camoufle dans l'énoncé citant. Autrement dit, le discours « masculin » se dissimule dans les paroles de la femme, tout autant qu'il semble être celui d'une tierce personne. Le discours direct libre provoque donc une ambiguïté concernant la présence masculine dans la pièce de Jan Fabre. L'hybridité du texte soutient également cette ambiguïté. Pour nous, est hybride ce qui naît d'un croisement de choses de nature différente. Le passage d'*Une femme normale-à-en-mourir* que nous étudions offre plusieurs exemples d'hybridité, non seulement dans la structure du discours, comme nous venons de le démontrer, mais aussi dans les thèmes abordés. Par exemple, la réplique « [...] [il pense] / que je suis née de son corps » (voir app. F, p. 107-108) fait référence à la croyance véhiculée dans l'Ancien Testament selon laquelle la femme (Ève) serait « née » de la côte d'Adam. Cette référence religieuse côtoie des références à la Wicca, croyance dans laquelle les pratiques de sorcellerie sont fréquentes. En ce sens, le discours de la femme est ponctué de métaphores et de références de nature différente, ce qui génère une polysémie et rend ainsi le discours plus dense. Le langage de la femme dans l'extrait choisi pour cette analyse s'accorde ainsi à la manière dont Derrida conçoit celle d'une crypte : « Quant au langage, il habite la crypte sous la forme de « mots enterrés vifs » (*ibid*), défunts, c'est-à-dire « désaffectés de leur fonction de communication ». » (1976, p. 52). En effet, l'hybridité qui marque les paroles du personnage d'*Une femme normale-à-en-mourir* affecte la valeur communicative de celles-ci. Le discours de cette femme témoigne donc à la fois d'un manque d'unité et d'un besoin d'altérité qui demeurent par contre difficiles à admettre clairement.

Le corps de la femme dans cette pièce de Jan Fabre se soumet à un dédoublement qui est engendré par les pratiques de la Wicca. En effet, la Wicca constitue le seul moyen pour la femme d'atteindre l'« [...] autre corps / auquel [elle] aspire ». (voir app. F, p. 109) La crypte de cette femme a pour mission entre autres de simuler l'atteinte de cet autre corps, car celui-ci symbolise un terrain d'entente où l'harmonie entre le masculin et le féminin peut avoir lieu. Les répliques « Là j'existe / Là je suis complète / Là je vis / Et là je romps / radicalement avec le langage » (voir app. F, p. 111) laissent entrevoir le corps auquel cette femme aspire. En ce corps, le masculin et le féminin peuvent cohabiter. Autrement dit, le

corps du personnage d'*Une femme normale-à-en-mourir* se dédouble. Ceci découle de la bipolarité masculin-féminin qui s'inscrit au cœur du personnage, mais participe également à la soutenir. L'analyse cryptique a permis de constater que ce qui forme fondamentalement l'identité de la femme d'*Une femme normale-à-en-mourir* ne relève pas seulement de l'altérité masculine qui vit en elle, ni de son corps sexué, mais plutôt de la tension qui s'instaure entre eux. Nous avons vu dans le premier chapitre que l'identité de genre « [...] se rapporte également à tout ce qu'une personne dit ou fait pour indiquer à elle-même et aux autres son statut comme personne masculine, féminine ou ambiguë (androgyné). » (Brunel, 1993, p. 176.) L'identité de genre dans *Une femme normale-à-en-mourir* se dédouble continuellement, passant sans cesse de féminine à ambiguë, comme il en est du corps, puisque dans ce qu'elle dit comme dans ce qu'elle fait, il y a toujours une dualité issue de la bipolarité masculin-féminin. Le concept de crypte nous a amenée à comprendre cela puisque la crypte elle-même se bâtit selon un principe de dualité. Enfin, nous avons démontré que l'altérité masculine est une partie constitutive de la femme de cette pièce. D'ailleurs, pour faire un lien avec le titre, cette altérité fait d'elle une femme « normale », puisque comme chaque individu, sa psychologie « [...] emprunte en effet des caractéristiques à l'autre sexe. » (Eiguer, 2002, p. 21)

3.5 Interprétation des résultats

Somme toute, *Peep Show*, *V.I.P. (testament)* et *Une femme normale-à-en-mourir* sont des monodiscours dans lesquels la parole des personnages témoigne d'un manque à combler, d'où leur déséquilibre identitaire. D'ailleurs, les trois personnages ne possèdent pas de nom, ce qui soutient leur problème d'identité. Pour la femme de *Peep Show*, il s'agit d'un manque d'unification entre ce qu'elle désire être, c'est-à-dire émancipée et séduisante aux yeux de tous, et ce qu'elle est véritablement, c'est-à-dire soumise à l'homme qu'elle prend pour amant. Le manque que l'actrice dans *V.I.P. (testament)* doit combler est celui d'un interlocuteur qui lui donnerait la réplique et briserait sa solitude. Le manque d'harmonie entre le masculin et le féminin du personnage d'*Une femme normale-à-en-mourir* est celui que la parole tente d'assouvir.

Les textes de notre corpus confirment que le monodiscours atteste d'un problème d'altérité au sein des personnages. Dans *Peep Show*, une double relation à l'altérité se manifeste par rapport au personnage. En effet, l'altérité s'instaure à la fois à l'intérieur (les clients du bar dont elle rapporte les paroles) comme à l'extérieur (son amant) du personnage. Ces deux types d'altérité jouent un rôle dans la conception identitaire de cette femme. Nous l'avons vu dans le premier chapitre, le corps délimite le rapport à l'altérité. Dans *Peep Show*, le corps de la femme projette une image de femme confiante et sûre d'elle. Cette image est confirmée par l'un des rapports d'altérité (les clients du bar), tandis qu'elle est infirmée par l'autre (son amant). Dans *V.I.P. (testament)*, le problème d'altérité résulte à la fois d'une absence et d'une présence d'altérité. En effet, le personnage souffre de solitude causée par l'absence d'autres personnages ; elle prend le public comme destinataire et l'instaure comme altérité. Dans *Une femme normale-à-en-mourir*, l'altérité est présente à l'intérieur du personnage et provoque un clivage au niveau de son identité. Pour chacun des textes étudiés, le problème d'altérité provoque un manque que la parole des personnages tente de pallier. L'application du concept de crypte à ces textes a permis de découvrir le manque de chacun des personnages et de comprendre le rôle du corps dans chacun des cas. Le corps des femmes de ces pièces constitue l'un des fors cryptiques. Il participe à la dissimulation du manque que vit chacune de ces femmes, réalités cachées, douloureuses mais déterminantes dans leur construction identitaire. Le manque que la parole tente de recouvrer dans ces monodiscours est lié à l'identité féminine des personnages. En effet, comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, le corps constitue l'élément à partir duquel se forge l'identité. Le sexe anatomique influe la façon d'être, de paraître et d'agir d'un individu. Cependant, l'identité féminine ne se manifeste pas de la même façon chez les personnages des textes qui forment notre corpus.

À la lumière de ces découvertes, nous pouvons conclure que le rapport entre l'identité (révélée partiellement par l'analyse cryptique) et le corps des personnages des monodiscours que nous avons étudiés ne correspond pas tout à fait à l'idée d'unité dynamique selon laquelle corps et identité sont indissociables. Nous remarquons au contraire que ce rapport répond plutôt à une dualité. La partie identitaire des personnages qui se retrouve cryptée se forme

peut-être à partir de leur corps, mais le corps ne véhicule pas forcément les affects, comportements, attitudes ou croyances qui gisent dans la crypte. La raison en est simple : ce qui se cache dans la crypte des personnages est compromettant, honteux ou difficile à accepter et porte atteinte à l'équilibre identitaire de ceux-ci. Le corps ne doit donc pas véhiculer cette partie meurtrie de l'identité des personnages. À défaut de communiquer ce qui se passe dans le monde intérieur des personnages, le corps le dissimule. C'est pourquoi, dans les trois textes que nous avons étudiés, le corps des personnages constitue l'un des fors cryptiques.

Le sexe anatomique des personnages influe ou non le rôle du corps dans le processus cryptique des personnages. Dans *Peep Show*, le sexe de la femme détermine deux façons différentes d'être et de paraître selon les gens qui la regardent. Elle adopte, devant les clients du bar qu'elle fréquente, un comportement, des attitudes corporelles et une apparence vestimentaire qui transmettent l'image d'une femme fière et à l'aise dans sa féminité. Par contre, en présence de son amant, ses comportements et attitudes corporelles projettent une image d'une femme avilie. Dans ce cas-ci, l'identité féminine de ce personnage se dédouble. Le corps dévoile parfois l'habitant de la crypte de cette femme, sa soumission envers son amant, et d'autres fois, il le camoufle. Le même rapport ressort d'*Une femme normale-à-en-mourir*. L'altérité masculine à l'intérieur du personnage de cette pièce ne cesse de se montrer et de se cacher, en adoptant un comportement et des manières soit masculins soit féminins. Ceci engendre non pas un dédoublement, mais un clivage de l'identité de genre. L'identité du personnage de *V.I.P. (testament)*, par contre, ne semble pas être influencée par le corps sexué de celui-ci. Le corps de l'actrice permet de camoufler sa solitude en prétendant jouer, c'est-à-dire en entrant dans la peau de divers personnages. Mais son corps ne se dédouble pas : « Je suis unique. [...] Biologiquement, au moins, je suis unique. ». (voir app. D, p. 97) Il s'agit donc d'un vacillement de l'identité entre réalité et fiction dans lequel le sentiment d'appartenance au sexe féminin semble importer peu. L'actrice semble préoccupée par son identité en tant que personnage et non pas en tant que femme. Nous pouvons supposer que le corps sexué du personnage de *V.I.P. (testament)* n'influence pas nécessairement son comportement. La raison en est que « [c]ertaines femmes vivent et conçoivent les composantes de leur identité – à la fois cet être humain particulier que je suis et la femme que

je suis – comme un tout unifié, d'autres comme une superposition, d'autres encore comme un conflit. » (Eiguer, 2002, p. 27) Ainsi, chacun des personnages de notre corpus a une vision différente de leur identité et de la façon dont celle-ci s'articule (ou pas) avec leur corps sexué.

CHAPITRE IV

VERS UNE ANALYSE CRYPTIQUE D'*OMBILIC*

4.1 Présentation du projet de création *Ombilic*

Notre projet de création est né du désir d'explorer le thème du corps et de l'identité dans un texte dramatique. Le genre du monodiscours, incluant entre autres monologue et soliloque, nous est apparu comme la forme à favoriser puisqu'il livre une parole projetée par un seul corps. Au départ, nous n'avions aucune idée du synopsis de l'histoire qui serait transmise par la pièce que nous allions écrire. Par contre, nous avons établi que cette histoire serait celle d'une femme. Le personnage et son histoire se sont affinés au fil de l'écriture. Petit à petit, l'objectif de notre projet de création s'est précisé. Il se résume à explorer les thèmes du corps et de l'identité féminine au sein d'un personnage féminin par l'écriture d'un texte dramatique du genre monodiscours. *Ombilic*, le texte que nous avons créé, répond aux objectifs que nous nous sommes fixés.

Conformément à la caractéristique d'un monodiscours, les paroles de notre personnage servent à décrire son état d'esprit et à faire le récit de son histoire personnelle. *Ombilic* met en scène une femme qui possède les symptômes d'une grossesse et qui en est obsédée. La grossesse et ses effets physiques monopolisent donc la parole et la pensée de cette femme. Même la nouvelle de la mort de sa mère ne la fait pas déroger de son obsession. D'ailleurs, l'indifférence que le personnage porte sur cet événement laisse sous-entendre que la relation entre les deux femmes était envenimée. Par contre, ce décès entraîne cette femme à fouler les méandres d'un souvenir difficile à se remémorer. Parallèlement, le souvenir vague d'un rêve – qu'elle tente constamment de recouvrer – ne cesse de la hanter. Tous ces événements cachent (mal) une réalité trop longtemps niée que la parole de cette femme ne dévoile que par bribes. Le personnage d'*Ombilic* raconte petit à petit, à mi-mots, son drame (d'avoir été violée par son père) en s'adressant parfois à une tierce personne, déterminée par

l'usage d'un « tu », dont l'identité est totalement révélée à la toute fin du texte. Par l'acte de parole, la femme d'*Ombilic* rétablit le lien qui unit ces événements, et conséquemment reconstitue son histoire et son identité.

4.2 Analyse cryptique d'*Ombilic*

Ombilic met en scène une femme qui est obsédée par son corps, car il présente les symptômes d'une grossesse, ce qui intrigue le personnage. En effet, la femme examine les moindres effets que cette supposée grossesse afflige à son corps. La grossesse et ses symptômes monopolisent la parole de cette femme. Les termes qu'elle utilise pour parler du changement qui se vit dans son corps font allusion aux lieux cryptiques. En effet, les mots qu'elle emploie pour décrire ce qui se passe dans son corps tels que intérieur, extérieur, pression cage, paroi, enterrée vive ou encore les verbes camoufler, estomper, sceller et cacher, renvoient à l'architecture de la crypte tout comme à son processus. Par exemple, le principe d'enfermement que Derrida accole au concept de crypte est sans cesse insinué dans *Ombilic*, comme le démontre l'extrait dans lequel le personnage exprime sa peur de faire une fausse couche : « Je l'imagine / Suffoquer / Se pendre » (voir p. 13). Le principe d'enfermement se perçoit aussi dans l'extrait lors duquel elle pratique le yoga : « Parfois, j'ai peur de l'écraser / De l'étouffer sous mon corps / Replié sur lui-même » (voir p. 15). D'autre part, le thème de la grossesse transpose métaphoriquement l'architecture de la crypte en ce sens où il évoque les emboîtements des fors cryptiques. Le passage dans lequel la femme raconte le moment où elle a compris qu'elle était enceinte exprime clairement cette allégorie : « Quand j'ai compris / J'ai eu la frousse / Deux corps en un / Par mon corps / En sculpter un autre / Avoir ce cœur / Qui me bat dans le ventre [...] » (voir p. 11-12). Si elle symbolise l'emboîtement cryptique, la grossesse ne représente pas pour autant l'un des fors cryptiques. D'ailleurs, nous découvrons à la fin du texte que la femme n'est pas réellement enceinte, même si son corps en possède les symptômes. Le personnage d'*Ombilic* est victime d'une grossesse nerveuse. Ainsi, la grossesse correspond à un fantasme dans lequel le personnage se projette et s'hallucine. Nous considérons le fantasme comme étant « [...] une mise en scène dans laquelle le sujet perçoit l'objet en s'y identifiant. C'est là ce qu'on appelle

identification fantasmatique. » (Mounier, 1993, p. 145) Dans cet ordre d'idée, le corps de cette femme correspond à un for cryptique puisqu'il constitue le lieu où la grossesse nerveuse, tel un simulacre, se manifeste. La grossesse nerveuse n'est qu'un prétexte pour que le corps nie son incapacité à enfanter. Cette conséquence du viol est dénoncée à la toute fin du texte : « Je ne suis ni femme / Ni fille / Ni mère / Je ne suis qu'un amas de chair / Conservée à l'extérieur / Pourrie à l'intérieur » (voir p. 28-29).

L'autre for cryptique qui forme la crypte du personnage d'*Ombilic* est symbolisé par le rêve récurrent qui hante cette femme. Ce rêve, dont elle a oublié le contenu manifeste⁶, « [...] revient / Continuellement / Chaque nuit » (voir p. 8), mais elle préfère « [n]ier son existence » (voir p. 8). La raison qui la pousse à réagir ainsi est que le rêve, qui n'est dévoilé qu'à la fin du texte, reconstitue les événements traumatiques qu'elle a vécus à l'âge de quinze ans. Précisément, nous comparons le contenu manifeste du rêve au premier for cryptique, puisque, en tant que produit imaginaire résultant d'un phénomène psychique durant le sommeil, il camoufle sous des symboles, images et représentations le contenu latent, c'est-à-dire ce que le personnage doit à la fois se souvenir et oublier : son viol. De plus, le thème de la grossesse réapparaît dans le rêve sous une forme négative : la femme donne naissance à un monstre. En ce sens, le rêve évoque le désir d'enfanter de cette femme, mais rappelle en même temps son incapacité physique à y arriver.

Une contradiction existe donc au sein du personnage d'*Ombilic*. Elle est issue de deux désirs différents qui sont soutenus par les deux fors cryptiques. Effectivement, le rêve récurrent conserve et nie l'inceste dont le personnage a été victime. Cet événement doit être gardé, car il constitue un élément déterminant dans la vie de cette femme. Cependant, les conséquences qu'il a entraînées tant sur le plan physique que psychologique suscitent toujours de la douleur. Pour cette raison, le rêve camoufle le viol à travers des symboles, des images et des représentations afin que cet événement ne puisse pas tout à fait être reconnu. La manière dont nous avons exploité le thème du rêve dans *Ombilic* reprend en quelque sorte la théorie freudienne à cet égard. En effet, Freud soulève l'hypothèse que

⁶ Freud définit le contenu manifeste comme étant le rêve tel que le rêveur s'en souvient. Le contenu latent désigne l'ensemble des significations auquel mène l'analyse du rêve.

[d]ans le matériel psychique des pensées du rêve, on rencontre normalement des souvenirs d'événements qui ont fait impression – remontant dans bien des cas à la première enfance –, qui ont donc été saisis le plus souvent avec leur contenu visuel. Cette partie constitutive des pensées du rêve exerce, là où elle le peut, une influence déterminante sur la mise en forme du contenu du rêve, en ce sens qu'elle agit, en quelque sorte comme un point de cristallisation, par son effet d'attraction et de réparation, sur le matériel des pensées du rêve. (1988, p. 92)

Dans cet ordre d'idées, des images reliées à la scène du viol reviennent dans le rêve de manière déformée. Par exemple, le cordon ombilical du monstre, dans le rêve, rappelle le tuyau d'arrosage des lieux du crime : « À l'aide du tuyau d'arrosage / Je nettoie mes cheveux / Ma robe mes souliers » (*voir* p. 10). De plus, dans son rêve, la femme tue le monstre en l'étranglant : « Je saisis son cou / De mes deux mains / Et serre très fort / Jusqu'à l'étrangler / Complètement » (*voir* p. 27). Ceci s'associe à la grossesse nerveuse du personnage, plus précisément au « fœtus » qu'elle « [...] imagine / Suffoquer / S'étrangler / Se pendre / Avec le cordon ombilical... » (*voir* p. 13) S'ajoute à cette série de représentations l'allusion au père qui s'est donné la mort par pendaison : « Un vide / Dans lequel / Suspensu / Le corps de mon père / Vrille sur lui-même » (*voir* p. 17). Nous avons pris soin d'utiliser le même champ sémantique en ce qui a trait au monstre, au père et au fœtus afin que des liens se tissent entre eux et livrent des indices à propos de ce qui est crypté. Ainsi, l'événement traumatique – le viol et tout ce qui lui est rattaché – est maintenu (ou cristallisé, pour reprendre le terme de Freud) dans le rêve du personnage, donc conservé tout en étant dissimulé. D'autre part, la récurrence du rêve confirme, nuit après nuit, que l'événement est toujours conservé.

Pour sa part, le corps de la femme nie l'une des conséquences qu'a provoquées le viol : celui de ne pouvoir enfanter. Ainsi, les symptômes de grossesse qu'il présente laissent croire qu'aucune séquelle n'a été laissée. En d'autres mots, le rêve, par sa récurrence et sa symbolique, signe le compromis entre le désir de conserver le viol et celui de le nier. En effet, le monstre auquel la femme donne naissance, dans son rêve, représente de manière métaphorique le viol et les éléments qui s'y associent telles la figure paternelle et les séquelles physiques. La scène où les fragments du rêve refont surface démontre très bien le processus cryptique. Ces réminiscences provoquent un état de panique au sein du

personnage : « Il faut rester calme / Ne pas paniquer / Garder mon sang-froid / Éviter les excès émotifs / Prévenir une fausse couche / Ne pas perdre la seule chose que j'ai » (voir p. 14). Le fantasme de sa grossesse correspond ici à la seule chose que cette femme possède et qu'elle ne veut pas voir mourir par les métaphores que son rêve véhicule.

Les fors cryptiques que nous avons déterminés dans *Ombilic* remédient partiellement à la contradiction qui s'instaure entre le désir de conserver le monstre et le désir de nier sa présence. Le compromis qu'ils concluent ne se fait pas sans heurts. Le déguisement du rêve n'est pas toujours infaillible. De ce fait, la femme se réveille dans l'amertume : « À mon réveil / Rien ne reste de son passage / Aucune image précise / Sauf un sentiment étrange / Une solitude atroce » (voir p. 8). Comme le mentionne Derrida, la crypte « négocie clandestinement avec un interdit qu'elle n'accepte ni ne transgresse. » (1976, p. 18) En ce sens, elle correspond à un deuil qui est impossible de faire. Le mort que la femme veut enterrer dans *Ombilic* est donc le monstre, maintes fois camouflé, enfermé, dissimulé, par diverses stratégies. « Que le [monstre] reste mort, à sa place de mort, et qu'on puisse toujours s'en assurer. Qu'il ne revienne pas, lui, et qu'il ne fasse pas revenir avec lui le traumatisme de la perte. » (Derrida, 1976, p. 57) Dans *Ombilic*, le rêve constitue le tombeau du monstre. Le corps, pour sa part, prétend qu'il n'y a pas eu de perte (physique) encourue par le traumatisme en simulant une grossesse.

Dans *Ombilic*, la parole de la femme se soumet à plusieurs stratégies qui font en sorte que la crypte reste scellée. D'abord, la femme parle de sa « grossesse » et des symptômes que celle-ci provoque sur son corps de manière très descriptive, objective, voire même parfois scientifique. Elle nomme et décrit ce qui se passe en elle au lieu de le vivre, comme le démontre cet extrait : « Je me réveille / Je me lève / Et puis tout d'un coup / La tête tourne / Le cœur flotte et oups... / Ça gicle / Une fois / Ou deux, ça dépend [...] » (voir p. 5) Ceci se justifie par le fait qu'elle n'est pas réellement enceinte; il s'agit d'un fantasme qu'elle aimerait voir se concrétiser. En parlant de sa grossesse de manière si détachée, la femme laisse planer un doute sur l'effectivité de cette grossesse.

D'autre part, chaque parole prononcée par le personnage dénonce et tait le simulacre dans lequel il se retrouve. En effet, certains passages d'*Ombilic* possèdent une double signification, comme c'en est le cas dans cet extrait : « Il s'est greffé là / Dans mon bassin / S'y est enraciné / Au chaud dans mon ventre / Sa graine a poussé / Gonflant de plus en plus / Repoussant toujours un peu plus loin / Les limites de mes entrailles / Petit à petit / Il s'est propagé / A envahi tout l'espace » (voir p. 12). Les mots utilisés dans ce passage peuvent faire référence autant au fœtus imaginé qu'au viol dont elle a été victime. Ils brouillent les pistes et laissent sombrer dans l'ambiguïté le sujet auquel les paroles font allusion. De la même manière, le personnage du garçon de dix-huit ans, qui est l'amoureux de cette femme lorsqu'elle avait quinze ans, apparaît dans le récit pour créer une fausse piste concernant le violeur. Le choix des mots et la façon dont ils sont utilisés ensemble, dans *Ombilic*, construisent ce que Derrida appelle le code cryptique. Les mots peuvent, sous un certain angle, signifier une chose, et sous un autre angle, signifier autre chose. Précisément, ils servent autant à assouvir le désir de procréation du personnage en évoquant la grossesse ou le fœtus, qu'à rappeler son rêve et son horrible contenu.

Nous savons, pour l'avoir spécifié dans les chapitres précédents, que le code cryptique, pour Derrida, est intimement lié au chiffre. La double signification qui émerge parfois de la parole du personnage d'*Ombilic* en est un exemple. Or, le nombre, dans *Ombilic*, se trouve au sein même de la femme. En effet, la femme s'adresse à quelques reprises à une personne, déterminée par le pronom personnel « tu ». Si ce destinataire semble constituer une tierce personne, cette hypothèse se voit réfuter lorsque, à la fin du texte, le personnage avoue que cet autre fait partie d'elle-même : « Toi / Celle de moi / Qui a quinze ans [...] » (voir p. 28). Ceci provoque un dédoublement du personnage dans *Ombilic* et instaure une altérité. Ce « tu » auquel le personnage d'*Ombilic* s'adresse témoigne d'un manque d'altérité à l'extérieur de lui (c'est-à-dire d'interlocuteur), mais atteste aussi la présence d'une altérité à l'intérieur de lui. De plus, ce dédoublement ne va pas sans rappeler l'emboîtement propre au processus cryptique.

Derrida affirme qu'une analyse cryptique n'est possible que « [...] dans la mesure où la crypte *fermait mal* qu'une chance restait encore : la preuve » (1976, p. 68). Dans *Ombilic*,

les nombreux indices, maintes fois répétés, ont eu raison du personnage. Après avoir effectué des mouvements de yoga, la femme éprouve des douleurs abdominales qui provoquent automatiquement une remémoration de parcelles de son rêve. À partir de ce moment, les fors cryptiques s'effondrent l'un après l'autre. Le premier à s'écrouler est le corps. Prise par la peur de faire une fausse couche, la femme décide de faire son propre examen gynécologique afin de voir si tout va bien. Elle s'aperçoit alors qu'elle n'est pas enceinte : « En moi, rien du tout [...] / Aucun fœtus [...] / C'est vide / Je suis vide » (*voir* p. 22-23). Ceci met fin aux symptômes d'une grossesse et, par le fait même, enlève une couche à la crypte du personnage. L'effondrement du deuxième for, le rêve, advient quand elle fracasse le miroir par terre après avoir aperçu le monstre à travers ses propres yeux. L'éclatement du miroir symbolise le choc que provoque cette prise de conscience au sein du personnage. En voyant les morceaux de miroir au sol, elle dit : « Je dois me remembrer / I have to remember » (*voir* p. 24). Par ces mots, la femme indique que pour se reconstituer, elle doit se souvenir (signification française du verbe *to remember*). La langue anglaise constitue une partie du code cryptique qui ouvre l'accès au rêve, dévoilé dans la scène suivante.

Dans notre projet de création, le corps occupe une place très importante. En effet, il constitue le lieu où le drame du personnage se déroule. L'analyse cryptique que nous venons d'effectuer a permis de comprendre chaque élément de ce drame et la façon dont ils s'articulent ensemble. Une chose reste encore à expliquer : le rapport à la mère. Brièvement, la nouvelle de la mort de la mère, qui survient dès le début du texte constitue l'élément qui enclenche le processus cryptique. L'amertume que le personnage ressent face à cet événement, la répétition constante de souvenirs rappelant la figure maternelle et les éléments cryptiques laissent supposer que la mère serait responsable de quelque chose par rapport à son viol. En effet, la scène durant laquelle la femme se remémore son agonie suite au viol constitue un indice : « Ma mère se tient là / Dans le coin de ma chambre / Je me désincarne / Sous ses yeux / Et elle ne réagit pas » (*voir* p. 20). Sa mère, en fermant les yeux devant sa souffrance, ferme les yeux devant l'acte dont elle a été victime. C'est comme si elle approuvait, en quelque sorte, le geste que le père a posé, comme si elle approuvait l'outrage du corps de sa fille.

Le corps du personnage d'*Ombilic* révèle des indices de ce qui se passe à l'intérieur de lui. Les paroles de cette femme le confirment : « Déjà sur mon corps / Les traces de son passage » (voir p. 12). L'analyse cryptique que nous venons d'effectuer a permis de voir les éléments secrets de la construction identitaire du personnage. Cependant, dans un moment de lucidité, le personnage confirme que son corps ne reflète pas ce qui se passe à l'intérieur de lui : « Si on pose les yeux sur moi / On voit une femme / Sans doute / Je ne suis ni femme / Ni fille / Ni mère » (voir p. 28). Cet extrait indique d'ailleurs clairement l'importance du corps dans la constitution identitaire du personnage et plus précisément dans la conception de sa féminité. Nous avons soulevé précédemment qu'un des désirs contradictoires participants à l'édification de la crypte de la femme d'*Ombilic* était celui de procréer. Gérard Bouté affirme que le désir de gestation détient un rôle dans la détermination du féminin : « Le sentiment qu'ont les femmes de leur identité est intimement lié à un ensemble de causes historiques et psychiques auxquelles il convient d'ajouter la fonction de reproduction de l'espèce, charge biologique incontournable du destin féminin. » (2004, p. 10) Ce désir n'est comblé, dans le cas de la femme d'*Ombilic*, que de manière artificielle par une grossesse nerveuse. L'incapacité de cette femme à avoir des enfants constitue l'une des séquelles laissées par le viol. Ainsi, à cause de son père, la femme ne peut pas accéder à la maternité, élément déterminant au sein du sentiment d'identité féminine.

Nous pouvons donc conclure que le rapport entre identité et corps au sein du personnage d'*Ombilic* consiste à pallier au manque provoqué par le viol en simulant une grossesse nerveuse. Le corps qui a été violé a un impact sur l'identité féminine du personnage, mais le corps ne doit pas démontrer les traces laissées par cet événement. Conséquemment, il présente les symptômes d'une grossesse. Le corps réagit ainsi, car il forme l'un des fors cryptiques. Le monstre qui se cache dans la crypte de la femme d'*Ombilic* renvoie à quelque chose de honteux et difficile à accepter, qui affecte pour toujours l'identité féminine du personnage. Seule la parole permet de dire le secret de la crypte, car elle le fait à mots feutrés.

CONCLUSION

Le but de ce mémoire consistait à étudier le rapport particulier qu'entretiennent le corps et l'identité féminine dans un contexte de monologue, plus précisément, un monodiscours, dont le personnage est une femme. Nous avons circonscrit notre recherche autour de l'identité de genre, car le corps est un élément fondamental de ce concept. Dans la partie création, nous avons exploré les thèmes du corps et de l'identité féminine par l'écriture d'un texte dramatique (monodiscours) dont le personnage est une femme. Dans la partie théorique, nous nous sommes proposée, dans un premier temps, à expliquer les liens qui existent entre corps, identité et monodiscours. Dans un deuxième temps, nous avons présenté notre outil d'analyse, le concept de crypte tel que l'aborde Jacques Derrida. Dans un troisième temps, nous avons appliqué le concept de crypte aux monodiscours qui forment notre corpus d'analyse. Enfin, nous avons effectué une analyse cryptique d'*Ombilic*, le texte que nous avons créé dans le cadre de ce mémoire.

Les analyses cryptiques que nous avons effectuées nous ont permis de comprendre la construction identitaire des personnages féminins des monodiscours étudiés. Plus précisément, notre outil d'analyse a fait ressortir des textes, c'est-à-dire de la parole des personnages, des composantes identitaires cachées, dissimulées. L'analyse cryptique a permis également de comprendre le rôle du corps des personnages en ce qui a trait à la dissimulation de ces composantes identitaires. En d'autres mots, le concept de crypte a fait émerger, depuis les textes dramatiques, les liens qui sont tissés entre le corps, l'identité et la parole des personnages féminins des monodiscours. Ensuite, nous avons interprété nos résultats d'analyse en fonction des définitions concernant l'identité féminine et le monodiscours que nous avons établies dans le premier chapitre

Nous pouvons conclure que la parole des personnages de *Peep Show*, *V.I.P. (testament)*, *Une femme normale-à-en-mourir* et *Ombilic* atteste d'un manque qu'elle doit recouvrir. Ce manque résulte des composantes identitaires cachées et dissimulées des

personnages et est lié à l'identité féminine de ceux-ci. Par contre, l'analyse cryptique de *V.I.P. (testament)* a révélé que le problème d'identité du personnage est relié à son manque d'interlocuteur. La crise identitaire qu'éprouve l'actrice, dans *V.I.P. (testament)*, concerne plutôt son identité en tant que personnage que son identité féminine. En ce sens, nous pouvons dire que, dans *V.I.P. (testament)*, les composantes féminines du personnage forment un tout unifié avec les autres composantes identitaires. Pour leur part, les composantes identitaires féminines des personnages de *Peep Show*, *Une femme normale-à-en-mourir* et *Ombilic*, se superposent aux autres composantes identitaires ou entrent en conflit avec elles.

D'autre part, les analyses cryptiques que nous avons effectuées nous ont conduite à revoir le rôle que nous avons attribué au corps dans un texte de type monodiscours. En effet, dans les textes dramatiques que nous avons analysés, corps et identité des personnages ne sont pas unis dynamiquement, tel que nous le supposions dans le premier chapitre. Les analyses cryptiques ont révélé que le corps correspond à l'un des fors cryptiques, c'est-à-dire qu'il sert à dissimuler une part de l'identité des personnages. Une dualité s'inscrit donc entre corps et identité dans les monodiscours que nous avons étudiés. Par contre, l'unité et l'unicité du corps constituent ce qui permet de rétablir l'unité identitaire au sein des personnages. En d'autres mots, si le corps, dans un monodiscours, unit le narratif et le dramatique, tel que nous l'avons supposé dans le premier chapitre, cette liaison ne se fait pas sans une dualité, car « [...] le [monodiscours] marque les tensions entre la nécessité de « raconter » [...] et la nécessité de « montrer » [...] » (Hébert et Perelli-Contos, 2004, p. 11)

Néanmoins, le concept de crypte s'est avéré un outil fort utile pour circonscrire les éléments fondamentaux dans la construction d'un personnage. L'analyse cryptique nous a menée à démanteler les méandres identitaires des personnages féminins des textes que nous avons étudiés. Même si le rapport entre corps et identité féminine est parfois difficile à cerner, nous avons pu, grâce au concept de crypte, atteindre notre objectif qui était d'étudier ce rapport dans un contexte de monodiscours. Cependant, l'étude de ce rapport selon un autre contexte théâtral où l'unité et l'unicité du corps sont primées, comme le théâtre-récit, le témoignage ou la confession, conduirait peut-être à d'autres conclusions. Le cadre de notre recherche ne nous a pas permis d'explorer ces avenues.

APPENDICE A

RÉSUMÉ DE *PEEP SHOW* DE JEAN-MARIE PIEMME

Peep Show est l'histoire d'une femme de sexe (une prostituée, une femme à sang chaud, une nymphomane, peu importe) qui se met à nu, physiquement et psychologiquement, devant son amant. Tout ce qu'elle dit porte sur le sexe, les désirs, les fantasmes, la passion. L'histoire se déroule tantôt dans un confessionnal, tantôt dans la rue, tantôt dans un bar. Cette femme provocante tant dans ses propos que par son corps s'adresse à un « vous » qui s'avère être l'homme qu'elle prend pour amant. Après l'avoir suivi en filature, elle découvre bien malgré elle qu'elle le partage avec une autre femme. Même si elle prétend que cette relation ne la gêne pas, ses paroles fougueuses et déterminées traduisent son manque d'amour et de reconnaissance qu'elle souhaite voir combler par cet homme qui ne semble que l'utiliser pour assouvir ses fantasmes. Derrière la force, la vulgarité et la cruauté des propos de cette femme se camouflent son insécurité et sa sensibilité. Le sexe et la grossièreté deviennent alors qu'un prétexte pour faire tomber les masques et dévoiler la vérité.

APPENDICE B

EXTRAIT DE *PEEP SHOW* DE JEAN-MARIE PIEMME

Référence : Piemme, Jean-Marie. 2000. *Ciel et simulacre suivi de Peep Show*, Coll. « Nocturnes théâtre », Liège : Lansman, p. 52-54.

3.

(Voix d'homme amplifiée) : LE MONDE COULE EN ELLE COMME UNE EAU MORTE. ELLE EST FAITE DE CHAIR ET DE RAGE. LORSQUE LA NUIT EST TRÈS NOIRE, ELLE BRILLE COMME UN PHARE. SA RESPIRATION. ELLE HALÈTE. SON COEUR EST UN MARTEAU. SA BEAUTÉ, CELLE D'UN ANIMAL SOUVERAIN.

Femme : J'ai traîné sur le port. Nuit de Chine, nuit câline, nuit d'amour.

Un bar qui porte mal son nom, je peux vous le dire, et lumière bleue, et boule qui tourne.

(L'écran accueille à présent les images d'autres visages - détails de visages. Peut-être les visages ou les détails de visages des personnages convoqués dans le récit qui suit. Toutefois, on veillera à ne jamais montrer le visage de l'homme à qui la femme parle depuis le début)

Bar minable, nuit de Chine minable. Exotisme et tables grasses. ET MOI, JE TE FOUS DEHORS, dit le patron, un long, une asperge, à un type pas très net - c'est un indic - T'AS LE DROIT T'AS QUEL DROIT ? ICI JE SUIS CHEZ MOI. JE VIENS DE FERMER À L'INSTANT MÊME. OUI, LÀ, TOUT DE SUITE, TU N'AS PAS VU ? MAINTENANT LA FÊTE EST PRIVÉE. IL EST TARD. LES GENS QUI SONT LÀ SONT MES FRÈRES. ES-TU UN FRÈRE ? JE NE CROIS PAS. DEHORS. Il le fout dehors, la clé qui tourne, on siffle, on crie. Voilà un nain à tête difforme. Il sort un couteau, place le couteau entre ses jambes, rit grassement. Où suis-je ? A la cour des miracles. Je suis en sueur. Echauffée. Ruisselante. La tentation de la nuit dissout mes contours. Play it again, Sam, et une tournée générale ! C'EST L'ARCHIDUCHESSE QUI RINCE. Ils m'appellent l'archiduchesse parce que je ne viens ici que vêtue de la plus extrême élégance. Rudy. La caille. Le nerveux. Verveine. Mirettes : ici chacun porte un autre nom que le sien. TOI, L'ARCHIDUCHESSE, TU ES COMME NOUS ET PAS COMME NOUS, T'AS DES AILES, TU VIENS ICI AVEC TES AILES, ET LE MATIN TU REMONTES DANS LE CIEL. TU POURRAIS PAS ME PRENDRE DANS TON BEC ? JE PÈSE PAS BIEN LOURD. Je passe entre les tables, je frôle. JE T'AI DÉJÀ RACONTÉ L'HISTOIRE DU BRAS ?

C'EST UN OUVRIER QUI AIME SA MACHINE. ET UN JOUR SON
 BRAS PART AVEC LA MACHINE ET LAISSE EN PLAN LE PAUVRE
 OUVRIER QUI CROYAIT VIVRE AVEC ELLE. Il rit. Agite le
 moignon. TU M'EN PAIES ENCORE UN ? T'ES UNE CHÉRIE.
 A trois mètres, j'ai remarqué un rouquin. Dors-tu mon
 rouquin ? On ne sait pas. Parfois, des heures de
 prostrations, yeux grands ouverts, parle peu, se tient au
 bord de lui-même, C'EST LE ROUQUIN QUI T'INTÉRESSE ?
 ON SAIT PAS QUI C'EST. ICI, ON L'APPELLE LE PROFESSEUR,
 OU L'ÉCRIVAIN, OU L'ARTISTE, PARCE QUE MÊME POUR
 PISSER Y TIEN PAS SA QUEUE COMME TOUT LE MONDE. / HÉ
 LE ROUQUIN, LA DAME TE REGARDE, crie un autre. Le
 rouquin lève les yeux. DESCENDUE SUR TERRE POUR TE
 VOIR, LA VIERGE MARIE, T'ENTENDS L'ARTISTE ? PEUT-
 ÊTRE BIEN QUE T'ES LE BON LARRON, ET QUE T'AS PERDU
 TON CHEMIN. Le rouquin est tétanisé. Je vois des larmes
 dans ses yeux. Il se lève, glisse, la table se retourne : lui,
 dans la bière. Personne ne trouve utile de le relever.
 Dans un coin, une vieille crie J'VEUX PLUS QUE TU ME
 TOUCHES, DÉGOÛTANT, JE VEUX PLUS QUE PERSONNE ME
 TOUCHE, et aussitôt je suis cette vieille. Vieillesse, doigts
 crochus, ma chair déjà labourée par les griffes du temps.
 Non, déchéance, tu ne feras pas de moi un reste, j'y
 mettrai bon ordre avant. J'ai peur ! J'ai peur ! La vieille
 crache sur le type, T'AS PLUS DE DENTS MÈMÈRE. / TE
 LAISSE PAS FAIRE, TE LAISSE PAS FAIRE. Un poilu lève sa
 bouteille, il la brise. C'EST À CAUSE DES GOSSES, J'LES
 VOIS PLUS ET L'AUTRE ENCLÉ, ILS L'APPELLENT PAPA, TU
 TE RENDS COMPTE, PAPA À CE PUTAIN D'ENCLÉ. Petites
 gens, grandes misères, petites gens, grandes misères,
 petites gens, grandes misères, je répète ou vous avez
 compris ? LA VIE LEUR A SOUFFLÉ DANS LA GUEULE, TU
 VOIS, dit le patron. Hé, rouquin, pourquoi on t'appelle
 l'écrivain ? Pourquoi ? T'en es un ou pas un ? Pas de
 réponse, sourire, couleur d'arc-en-ciel dans les yeux.
 Maintenant, entrée en scène d'un balaise. Deux paluches
 me coincent la taille, Hé, TOI, VIENS UN PEU PAR ICI. Tu
 m'appelles madame ou tu ne me causes pas. Ses doigts
 descendent sur mes fesses. Et tes pattes, tu les gardes
 chez toi. Queue basse, menu fretin. Tout cela entre mes
 dents, parce qu'il est bien capable de me refaire le
 portrait. Y VONT ENCORE SE TAPER DESSUS ET ME FOUTRE

TOUT EN L'AIR. PUTAIN, a dit un mec bien mis, JE BANDE, JE BANDE !!! Le bar était tétanisé. Le mec bien mis s'approche, tripote son manche, D'OÙ VIENS-TU ? J'ai dit : du plus profond de la terre, il a dit : VEUX-TU TRAVAILLER POUR MOI. Rire. POUR COMMENCER, IL FAUDRA TE CHOISIR UN AUTRE NOM. Pute, putain, poufiasse, salope, suceuse, tu as le choix, ai-je dit. FAIS ATTENTION, JE N'AIME PAS CETTE FAÇON DE ME PARLER. Il me saisit le poignet, il le serre très fort. TU M'EXCITES. Ça va te coûter cher. JE PEUX M'EN PAYER DIX MILLE COMME TOI. Il sort son portefeuille, sur la table un paquet de billets. Je me lève, je prend mon sac. OÙ VAS-TU ? Aux chiottes, laver mon cul, et je lui crache dessus. Il me rattrape, va frapper. Moi, bouteille en main : arrête, crâne d'Albanais, je vais te défoncer, la salle fait un Ooooooooooooooh d'admiration. Le rouquin s'est levé, se plante devant moi. Son oeil est déjà une main qui fouille. Il s'approche. Retire son chapeau. S'incline. La parole ne vient pas tout de suite, voix d'outre-tombe : MADAME, JE SUIS UN CAVALIER QUI CHERCHE LE PRÉCIPICE. JE NE ME SERAIS PAS APPROCHÉ DE VOUS SI VOUS N'AVIEZ PORTÉ SUR VOTRE VISAGE UN ÉCLAT DE GRÂCE QUI FAIT DE VOUS L'ANGE D'UN AUTRE MONDE. SI BIEN QUE VOUS DEMANDANT CE QUE J'AI À VOUS DEMANDER, JE SAIS QUE NOUS LE FERONS TOUS LES DEUX COMME DES ACTEURS JOUANT DANS LE RÉEL. Et la chose a lieu dans le bar à la face du monde. Dans mon dos la voix du patron : L'ARCHIDUCHESSE FERAIT BIEN DE SE RETOURNER. Un homme est là. Et lui - lui, lui, mon homme, lui, toi, vous - se tient sur le seuil du bar. Il a regardé, il a tout vu, et le monde du bar voit que je lui suis soumise. L'homme s'avance, s'assied. Ne parlez pas, lui dis-je. Mon actif, mon industriel, mon Prométhée, pas un mot ! Je peux facilement deviner ce que vous allez me dire.

APPENDICE C

RÉSUMÉ DE LA PIÈCE *V.I.P. (TESTAMENT)* DE VIRGINIE THIRION

Après avoir accueilli les spectateurs, l'actrice, seul personnage de ce texte, invite ceux-ci à se détendre, à être confortable, car ils devront la regarder et l'écouter : elle va jouer. Or, chaque fois que le personnage laisse croire que le jeu advient, cela ne se produit pas : le jeu n'aura jamais vraiment lieu. *V.I.P. (testament)* ressemble à une introduction interminable à une pièce de théâtre qui ne sera pas jouée. L'actrice, seule sur scène, s'adresse constamment à son public et parle du théâtre et de ses conventions. Elle dépouille ainsi le théâtre de son illusion en dévoilant ses dessous, jusqu'à ce qu'elle se prenne à son propre jeu, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'elle avoue qu'elle n'est qu'un leurre. Ce texte se veut finalement un testament, celui d'une actrice qui avoue son amour à son public malgré sa solitude immense.

APPENDICE D

EXTRAIT DE V.I.P. (TESTAMENT) DE VIRGINIE THIRION

Référence : Thirion, Virginie. 2002. *Zéphira. Les pieds dans la poussière suivi de V.I.P. (testament)*, Coll. « Nocturnes théâtre », Liège : Lansman, p. 34-41.

Je suis là, dans la lumière, prête pour vous. Regardez-moi.
Je suis unique.

Regardez-moi, n'en perdez pas une miette.
Biologiquement, au moins, je suis unique.

Regardez.

Il n'y a pas au monde deux organismes agencés comme le mien, il n'y a nulle part un nez pareil au mien, et surtout si je vous dis que je suis sincère, vous ne saurez jamais vraiment ce que je pense.

Regardez !

Même si vous pouvez identifier galantes, coquettes ou effrontées, ces naevus de beauté, poignée de terre qu'une déesse jalouse a jetée à la face de La Toute Première, sont uniques eux aussi.

Regardez-les.

Unique, mon coeur bat comme le vôtre, mais les battements de mon coeur sont uniques.

Regardez-les.

Unique aussi tout ce que mon corps produit.

Chacune de mes larmes est unique, chaque craquement de chacun des os de mon corps rend un son unique. Toutes ces peaux mortes en train de tomber, ces gouttes de sueur de la peur d'être là, devant vous sont uniques. Merci de me les faire produire.

Regardez mes douleurs.

Si j'ai mal au foie et que vous avez mal au foie, nous pourrons pendant des heures décrire nos douleurs respectives et conclure que nous souffrons du même mal. Rien à voir.

Mon foie ne ressemble qu'à mon foie à moi, pas au vôtre.
Regardez-le.

Regardez ces veines dessinant l'itinéraire de ma vie.

Regardez-les, ces veines ! Elles vous en raconteront plus que tout ce que vous pourrez lire dans ma main, ces veines pliées par tant de nuits passées dans la même position. Fatiguées d'avoir acheminé tant de substances nocives. Elles pourraient vous en raconter plus que moi sur mes nuits d'ivresses, de toutes les ivresses.

Regardez mes ivresses.

Au fur et à mesure de ma vieillesse, fatiguées par le poids de mon histoire, elles iront, mes veines, toujours plus visibles, et puis toujours plus saillantes. Revendiquant leur volonté d'aller habiter un corps plus jeune. Jusqu'à l'heure du grand saut où leur filet ne me retiendra pas.

Et si nous croyons pleurer pour la même chose, là encore ce n'est qu'un leurre, les chagrins sont uniques. Mais que cela ne nous empêche pas de pleurer ensemble, ne serait-ce que pour la compagnie.

Regardez-moi.

Ne dites pas que vous n'aimez pas avant d'avoir goûté. Et quand je dis vous, les "elles" du "vous" ne sont pas exclues.

Vous êtes là. Regardez-moi.

Je suis là devant vous et il n'y a de place que pour moi. Regardez-moi m'étendre sur votre rétine. Laissez moi entrer dans votre petite chambre noire verrouillée plus sûrement que n'importe quelle porte au monde par votre code à chromosomes. Regardez-moi. Laissez-moi entrer la tête en bas, image unique si petite dans votre chambre noire... (MALICIEUSE) ...je prends toute la place. Confortablement.

J'espère que vous êtes prêts à en entendre parce que j'en ai à vous dire.

Je vous le promets. Je jouerai tout. Tout.

Il y aura de très beaux passages. Il y en aura forcément, c'est la loi du hasard. Même si ce n'est que le silence entre les phrases. Il y aura des moments qui seront doux comme la langue d'un chien et d'autres où vous vous endormirez un peu. Car parfois ce sera comme une berceuse, vous ronflerez discrètement et ce sera normal et ce sera bien, et moi je ferai un peu plus doucement.

Dans ce que je dirai il y aura votre histoire. Et ce que je dirai deviendra notre histoire. Tous ces mots, entre vous et moi, du "je" et du "vous" au "nous" répétés encore et encore, constitueront nos souvenirs communs, vécus sans nous toucher. Bons ou mauvais, nous en porterons ensemble le fardeau. Nous chanterons ensemble le chant d'amour que vous m'aurez soufflé, que je vous aurai inspiré.

Ce sera mon unique et grande oeuvre.

Ce sera mon récit, mon élégie, ma litanie, ma logorrhée.

Ce sera ma catharsis, mon dire, mon roman, ma consécration.

Ce sera mon testament, mon codicille, mon épitaphe.

Ce sera ma plainte cosmique, ma diarrhée buccale, mon spaghetti, mon fil sortant sans fin de ma bouche d'araignée.

Les coups de mes mots feront résonner vos peaux. Je vous frapperai longtemps. Je vous parlerai tant et tant que lorsque je me serais tue, mon chant continuera en vous. Murmure accroché à vos os, montant de vos tombes, suintant des pierres... Pour peu qu'on les écoute.

Ce soir il n'y aura pas de "on" derrière lequel s'abriter. Il y a "je" et "vous". Je vous accorde le refuge de la multitude ou du respect. Pas question de tout faire passer sur le dos d'un "On" qui nous éviterait les affrontements. Nous nous affronterons.

Je vous promets du plaisir à nous crier dessus.

Pour ça je dirai tout. Je n'oublierai rien. Pas même ce qui sera désagréable : Les mensonges, les tromperies, les doigts dans le nez et autres péchés. Vous sentirez sur vos joues les vagues chaudes de la honte qui ne connaît pas l'oubli. Rassurez-vous ce sera passager, dans ce que je dirai je vous ferai beaux. Parfois je vous parodierai mais nous rirons ensemble. J'exagérerai, j'irai un peu trop loin, mais cela vous rendra plus attentifs.

Il y aura des accidents. Et si vous vous énervez, nous nous en remettons.

Ne vous inquiétez pas, écoutez-moi. Je vais jouer.

Même si vous espériez autre chose, même si vous ne vous êtes pas préparés à me voir, même si vous ne m'avez pas

rêvé dessus avant de venir, même si vous vous êtes trompés d'endroit... Je veux que ma voix reste en vous comme cette image, quand on passe du soleil à l'obscurité. Je veux qu'en me quittant vous ne puissiez pas me quitter... Ne pas me quitter... Pas tout de suite. Je veux jouer.

Je veux que rentré chez vous le sommeil vous fuie, que vous soyez troublés éveillés sans savoir exactement pourquoi. Je ne vous parle pas de désir, simplement d'éveil. Je veux être la cause d'une de vos nuits d'insomnie. Bonheur.

Pour ça je me déshabillerai de tous vos désirs. Je représenterai tous vos passés.

Quand je vous les raconterai, vous retrouverez chacune de vos cicatrices. Je ferai refluer vos bleus à la surface de votre peau, vous ré-entendrez le bruit de vos os fracturés, de vos chairs déchirées sous les coups et les lames mal aiguisées.

Celles que vous avez oubliées, celles que vous cachez. Vous aurez honte. Tout y sera.

Et quand je me tairai, la trace de chaque petit bouton, tumeur, hématome, oedème, le souvenir de chacun de vos orgasmes, vous pourrez les lire sur mon corps.

Je serai bleue de tous vos bleus, ensanglantée par vos plaies, noyée parmi vos larmes. Hurlante de tous vos cris, tremblante de vos peurs, ivre de vos rires, jouissante de toutes vos jouissances.

Vous me projetterez tout sur le corps. Avec moi vous passerez le mur du son de votre existence. Et si le rappel est pénible, si votre existence vous déplaît, et peut-être qu'elle vous déplaît... Tant pis. Je ne disparais pas... Ce ne sera qu'un mauvais moment de plus dans votre vie. J'aurai le plaisir de faire partie des sales quarts d'heure que vous vous repasserez dans l'énervement d'un moment similaire.

Vous repenserez à tout ce que vous auriez pu dire ou faire. Vous vous verrez le dire et le faire. Vous l'aurez dit, vous l'aurez fait. Vous en ressortirez détendus, défoulés, grandis à vos propres yeux. Vous pouvez me dire merci.

Pour vous je déplacerai les montagnes, je ferai s'écarter les flots et vous traverserez tous les océans sans vous mouiller les pieds. Je ferai le soleil et vous aurez envie d'éternuer. Je ferai pousser vos cheveux. Je referai le ciel et la terre, je

vous ramènerai au paradis. Je serai le prophète de vos pensées. Votre Messie. Je vous ferai plein de "il était une fois" partout. Je me ferai serpent hypnotiseur et doigts sur la flûte. Araignée funambule, je glisserai vers vous sur le fil de ma pensée, vous liant à moi définitivement par le fatal baiser qui vous laissera intacts et vides de moi et moi pleine de vous. Balancier devant vos yeux, mes mots. Regardez mes mots. Regardez-les sortir de ma bouche.

Regardez ma main.

Une main qui n'existait pas avant de vous en parler. Il n'y a pas sur terre une main qui vous pelote mieux les fesses que la mienne.

Et quand je dis ma main, pas de caresse plus fidèle et plus douce à votre tympan, aux plis de votre corps.

Et ma main, ma main que je vous parle, vous caresse déjà là où vous n'avez pas eu le temps de penser. Vous en aviez envie. Elle ne devance pas vos désirs, elle les génère. Ma main que je vous glisse dans tous les intervalles, pour remonter jusqu'à la chair blanche et grasse de votre cerveau, jusqu'à votre âme.

Caresses. Caresses. Caresses.

Laissez-moi caresser l'idée de ces caresses. Pour vous faire... faire ce que j'ai envie.

Caresses impossibles. Avec mes mots, quand je vous dis que je vous caresse le crâne, c'est l'os que je touche. Caresses des plus intimes.

Si cela vous gêne de reconnaître notre intimité, au vu et au su de tous, fermez les yeux.

Vous baissez les paupières et nous sommes en tête-à-tête. Fermer les yeux c'est encore le moyen le plus sûr d'anéantir le reste de l'humanité. Maintenant que tous les autres sont morts, vous pouvez croire à vos fantasmes, je suis là pour les concrétiser.

Oui. Fermez les yeux. Je serai parfaite. Le seul être conforme à vos désirs. Lèvres closes, je vous embrasse à pleine bouche, ma langue glissant sur la vôtre et ma salive n'a pas d'odeur. A pleine bouche. A pleine bouche. Fermez les yeux, je serai parfaite. Ce sera sans fin.

De toute façon. Vous n'avez pas la parole. Vous êtes assis, l'ombre vous condamne au silence et à l'immobilité, silhouette clone.

Moi je suis là, unique dans la lumière, libre de mes mouvements, seule et bavarde c'est moi qui ai la parole.

Vous avez payé pour me donner la parole. Doux vertige. Vous me reconnaissez ce droit, et vous venez assister aux abus que je vais en faire. Vous n'attendez que ça, vous qui, dans l'ombre, rejoignez avec délices la multitude des ombres soumises, muettes, bâillonnées par le nombre. Alors ne vous gênez pas, taisez-vous. L'obscurité ne parle jamais, ou alors elle hurle. C'est ce que vous ne ferez pas. Même si cela devient insupportable.

Vous voulez fuir?

Trop tard ! Vous avez reconnu ma capacité à faire obstacle entre vous et la lumière, ma capacité à vous faire de l'ombre. Je suis la mauvaise pensée que vous voudrez écarter, qui sans cesse, revient.

A partir du moment où vous m'avez entr'aperçu du coin de l'oeil, c'était trop tard. Rien ne sera plus jamais comme avant. Il y a et à jamais une trace de moi en vous. Même si vous ne pensez pas à moi, même si vous oubliez mon visage. Vous ne pourrez plus jamais m'oublier, plus jamais...

J'ai touché de mes mots le siège que vous quittez, le plancher sur lequel vous vous déplacez.

Faites vous rembourser et vous aurez entre les mains des billets qui vous rappelleront moi.

J'ai touché la porte de sortie, l'asphalte où vous poserez vos pieds.

Attention, quand vous goûterez la fraîcheur de la nuit, c'est encore moi que vous inspirerez.

A partir de ce soir, personne n'échappera au don de mon corps en milliers d'étoiles, mon corps en drap lumineux, monté au ciel, couvant chacune de vos nuits.

Derrière vos lunettes noires, je suis sous votre fond de teint, perruque et autres postiches.

Et quand vous rentrerez chez vous je serai là devant votre miroir.

Je suis votre brosse à dents, la baignoire, l'eau, le savon, le gant de toilette et la serviette.

Quel plaisir !

Savoir qu'en vous glissant dans les draps, vous vous glissez contre moi.

Vous-ils, vous-elles, vous mon amour. Mon amour, mon réel amour c'est vous, pas n'importe quel jeune premier entré dans mon coeur par la porte poussiéreuse du Répertoire.

En vérité, je vous le dis. A vous tous, hommes et femmes. Je suis votre unique maîtresse.

Car je vous aime.

AUTRE TENTATIVE DE JEU.

"Je serais plus réservée si tu n'avais pas surpris, à mon insu, l'aveu passionné de mon amour : pardonne-moi donc et n'impute pas à la frivolité cette faiblesse que la nuit noire t'a permise de découvrir. L'ombre me protège ; sans cela, tu verrais une virginale couleur troubler ma joue. Je voudrais rester dans les bons usages. Mais adieu, les cérémonies ! Gentil Roméo, si tu m'aimes, proclame-le loyalement : et si tu crois que je me laisse trop vite gagner, je te montrerai comment je pourrais froncer le sourcil, être cruelle, et te dire non, pour que tu me fasses la cour : autrement, rien au monde ne me déciderait à te résister... Crois-moi, gentilhomme, je me montrerai plus fidèle que celles qui savent mieux affecter la réserve. M'aimes-tu ? Je sais que tu vas dire oui, et je te croirai sur parole. Ne le jure pas : tu pourrais trahir ton serment : les parjures des amoureux, font, dit-on, rire Jupiter..."

...

C'est pas de l'amour pour jouer ! Ce que je vous donne, c'est de l'amour vrai, un océan d'amour, une éruption passionnée.

Oui l'eau noie et la lave carbonise, mais vous ne pouvez pas être insensibles à ce flot qui monte en moi pour vous. C'est trop d'amour. Trop exceptionnelle cette histoire.

Tous vous attendez l'Histoire d'Amour qui va vous faire transpirer. Me voilà.

J'aurais pu attendre mille et une scènes pour vous le déclamer. Nous aurions pu nous croiser, par hasard, sans que j'aie le choix des mots pour vous murmurer mon aveu, me contentant de regards en douce et d'apartés. Mais comment vous dire que je vous aime en vous disant :

- Il est joli garçon, l'assassin de Papa !
- Rodrigue, qui l'eût cru ?
- Le petit chat est mort.
- De sorte que je peux me dire à chaque moment, même lorsque tu ne réponds pas et n'entends peut-être rien, Winnie, il est des moments où tu te fais entendre, tu ne parles pas toute seule tout à fait, c'est à dire dans le désert, chose que je n'ai jamais pu supporter à la longue.
- La nuit dernière, quand tu voulais aller avec moi dans l'île à la pêche aux écrevisses, ce n'était pas pour pêcher les écrevisses.

Je n'ai jamais été, ne suis, ni ne serai jamais Nina, ou Juliette, Agnès, Silvia, Violaine, Antigone, Chimène ou Béatrice. D'ailleurs, il n'y a personne pour m'appeler.

« Je suis seule. Une fois tous les cent ans, j'ouvre la bouche et ma voix résonne tristement dans ce désert et personne ne m'entend... »

Je suis seule.

APPENDICE E

RÉSUMÉ DE *UNE FEMME NORMALE-À-EN-MOURIR* DE JAN FABRE

Dans *Une femme normale-à-en-mourir*, Jan Fabre donne la parole à une femme dont les allures s'apparentent à celles d'une sorcière. Cette pièce trace l'histoire d'une lutte entre la part féminine et masculine qui s'inscrit au sein du personnage. Tantôt le masculin prend le contrôle du féminin, tantôt le féminin domine le masculin. Par la sorcellerie, cette femme tente de faire cesser la dualité qu'elle porte en elle. Elle invoque les quatre sorcières de la Wicca pour les faire intervenir en ce sens. Son corps se dédouble pour ainsi tendre vers une androgynie qui pourrait rompre la tension dont il est l'objet. La femme d'*Une femme normale-à-en-mourir* recèle toutes les histoires de toutes femmes : la femme objet, la femme dominée, la femme sexuée, la femme mystérieuse, la femme dominante, la femme malheureuse, la femme heureuse, la mère, la fille, la femme enceinte... En elle, chacune de ces femmes luttent contre leurs adversaires masculins. Le dédoublement du corps met fin à ce combat.

APPENDICE F

EXTRAIT D'UNE FEMME NORMALE-À-EN-MOURIR DE JAN FABRE

Référence : Fabre, Jan. 2000. « Une femme normale-à-en-mourir » in *Quatre pièces*, Paris : L'Arche, p. 129-133.

J'aimerais avoir un autre
corps
De sorte que celui-là je puisse le faire anéantir
Peut-il anéantir cet autre corps ?
Je ne le crois pas
Sinon je resterais ici
Alors reste ici, dit-il
Je sais ce qu'une femme désire, dit-il
J'essayerai...
Oui, oui, dis-je
Je pense comme un homme
qu'on viole et qui constate qu'il en jouit
Quelle heure est-il ?
Quelle heure est-il ?
Je suis troublé, dit-il
Mais si tu veux
je penserai ainsi, dit-il
Serait-il le seul à savoir ?
Lui seul aurait accès
à ce qui est extravagant ?
Ne me fais pas rire
Fais-moi pleurer si tu peux
Je connais les mystères énigmatiques
d'une femme, dit-il
Il dit, tu veux réapprendre à craindre
Est-ce l'angoisse
que tu veux connaître dans tes yeux ?
Il croit avoir de l'imagination
Oui, il le croit
Quelle heure est-il ?
Pourquoi tu es partie ?
Pourquoi tu ne restes pas ici ?
Je t'admire, dit-il
Il n'arrête pas
Je n'écoute pas
J'ai été mariée pendant cent trente-trois ans
avec quelqu'un qui pense

que je suis née de son corps
Il est devenu une mère
Parfois je peux en rire
Mais si tu peux, fais-moi pleurer
Fais-moi pleurer s'il te plaît
et donne-moi l'expérience à laquelle j'aspire
Il dit
Tu exagères
Je sais ce que tu veux, dit-il
Il croit savoir
ce que je veux
Ah, si c'était vrai
Je n'ai pas besoin du mensonge
de mes réflexes
Je veux avoir plus d'expériences
Et ce qui est vrai
je l'abandonne
à la sagesse de mon corps
Je veux l'inutilité
de mes propres dangers
mais ne trouve rien
que l'agitation
de mes propres mouvements
Je ne veux rien d'autre
que l'inutilité
de mille professeurs sévères
fondus en un seul maître dangereux
qui soit imprévisible
Quelle heure est-il ?
Tu as peur ? dit-il
Je n'ai pas peur
Je suis seulement déçue
par la virginité
et la violence de ton imagination
La violence ?
Il s'agit plutôt du viol
de cette irrésistible spontanéité corporelle

qui fait que tout s'écoule de moi
 Une chiasse qui me vide complètement
 Un vide salvateur
 De sorte que je ne suis plus qu'une enveloppe
 de chair
 Quelle heure est-il ?
 Pourrait-il détruire mon autre corps
 auquel j'aspire ?
 Pourrait-il représenter l'impossibilité
 du pur hasard ?
 Je veux l'arbitraire
 Un arbitraire total
 Je veux sentir l'humiliation
 Sans en faire un drame
 Je veux subir l'épreuve
 Sans tomber dans des clichés
 Je veux ressentir les tourments
 Sans être initiée à des rituels
 Je veux subir l'échec
 Sans que les filets de sécurité
 – de la suffisance –
 soient tendus
 par lui
 Il voulait être en dessous... *(elle rit doucement)*
 Il voulait changer le dessus en dessous... *(elle rit)*
 Il m'adresse à nouveau la parole
 Il dit
 Je te l'ai déjà dit
 Je veux bien être au-dessus, dit-il
 Eko Eko Azarak
 Eko Eko Zamilac
 Eko Eko Karnayna
 Eko Eko Aradia
 Eko Eko Azarak
 Eko Eko Zamilac
 Eko Eko Karnayna
 Eko Eko Aradia

Le chemin que je prends
 n'a pas de fin
 Dans mon cercle
 aux quatre points cardinaux
 beaucoup de choses se perdent
 dans le contestable de ce qu'on avait cru
 Parce que toute chose
 Parce que toute femme
 est à la fois ancienne et nouvelle
 Les yeux regardent dans le noir
 mieux que dans la lumière intense
 Je ne te comprends pas, dit-il
 Il dit
 Tu n'écoutes pas
 Je ne veux pas écouter
 Si, je veux
 Je veux écouter, dis-je
 Oui, je veux obéir
 Je veux être vide
 de sorte que je puisse assumer
 tout ce qui m'est commandé
 Je veux être soumise
 C'est là ce que je veux,
 pas vrai ?
 Non, je ne veux pas écouter
 Je ne veux pas obéir
 La désobéissance me donne la... *(elle rit)*
 Eko Eko Azarak
 Eko Eko Zamilac
 Eko Eko Karnayna
 Eko Eko Aradia
 Eko Eko Azarak
 Eko Eko Zamilac
 Eko Eko Karnayna
 Eko Eko Aradia
 Quelle heure est-il ?
 Quelle heure est-il ?

Je ne suis pas passive
et ne contrains personne
à l'activité
De temps en temps
je veux survivre
et je me livre
à ce désir éclatant
qui me procure la douleur de
la chaleur à laquelle j'aspire
Cette chaleur dans mon corps
Désarroi
Réceptivité
Rébellion et dégoût
Mais s'il te plaît, va plus loin
Va plus loin s'il te plaît
Ose
Aie le courage glacial
pour le prétendument laid
Aie le culot froid
pour le prétendument mauvais
Car je sens
une infinie nostalgie
de la réalité
Une réalité innommable
Ne t'arrête pas
Va plus loin s'il te plaît
S'il te plaît va plus loin
Il s'agit d'une tentative passionnée
pour reconnaître ce lieu
difficile à atteindre
Pour découvrir
la réalité innommable
Là j'existe
Là je suis complète
Là je vis
Et là je romps
radicalement avec le langage

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur l'identité

- Bouté, Gérard. 2004. *Sexe et identité féminine, (pulsions, désirs, tabous: des femmes parlent)*. Paris : Éd. L'Archipel, 263 p.
- Brunel, Marie-Lise. 1993. « L'identité de sexe et de genre ». In *La question de l'identité ; qui suis-je ? qui est l'autre ?*, sous la dir. de Christiane Gohier et Michael Schleifer, p. 163-226, Montréal : Les éditions Logiques.
- Eiguer, Alberto. 2002. *L'éveil de la conscience féminine*. Paris: Bayard, 252 p.
- Kamuf, Peggy. « L'autre différence sexuelle ». In *Europe*, mai 2004, n° 901, p. 163-190.

Ouvrages sur le corps

- Bianquis, Isabelle, David Le Breton et Colette Méchin. 1997. *Usages culturels du corps*. Montréal : L'Harmattan, 241 p.
- Broyer, Gérard. 2002. « Le corps, le Moi, le sujet ». In *Cliniques du corps*, sous la dir. de Nathalie Dumet et Gérard Broyer, p. 59-98. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Gori, Roland. 1978. *Le corps et le signe dans l'acte de parole*. Paris : Dunod, 274 p.
- Guiraud, Pierre. 1980. *Le langage du corps*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.
- Le Breton, David. 2002. *La sociologie du corps*. Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.
- Maisonneuve, Jean. 1993. « Modèles sociaux, modèles esthétiques. Avènements et avatars du corporéisme ». In *Le corps en jeu*, sous la dir. de Odette Oslan, p. 161-168. Coll. « Arts du spectacle ». Paris : Éditions CNRS.
- Mounier, Catherine. 1993. « Le corps hystérique un lieu théâtral ». In *Le corps en jeu*, sous la dir. de Odette Oslan, p.141-150. Coll. « Arts du spectacle ». Paris : Éditions du CNRS.

Nancy, Jean-Luc et Ginette Michaud. 2004. *58 indices sur le corps et Extension de l'âme* suivi de *Appendice*. Coll. « Nouveaux essais spirale ». Québec : Éditions Nota Bene, 121 p.

Ouvrages sur le théâtre et les genres théâtraux

Abirached, Robert. 1994. *La crise du personnage dans le drame moderne*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 506 p.

Benhamou, Anne-Françoise. 1994. « Qui parle à qui quand je (tu, il) parle(s) tout seul ? ». In *Alternatives théâtrales*, n° 45, p. 24-29.

Collectif. 1995. *Écrire pour le théâtre : les enjeux de l'écriture dramatique*. Sous la dir. de Marie-Christine Autant-Mathieu. Coll. « Arts du spectacle ». Paris : CNRS Éditions, 199 p.

Delfour, Jean-Jacques. « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque ». In *L'Annuaire théâtral*, n° 28, automne 2000, p. 191-129.

Fabien, Michèle. 1994. « Le monologue et son double ». In *Alternatives théâtrales*, n° 45, p. 45-48.

Hébert, Chantal et Irène Perrelli-Contos. 2004. « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique ». In *La narrativité au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, p. 287-304. Saint-Nicolas (Qué.) : Les Presses de l'Université Laval.

Larthomas, Pierre. 1980. *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 478 p.

Lessage, Marie-Christine et Adeline Gendron. 2004. « Récit de vie et soliloque dans *Leçon d'anatomie* et *The dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay ». In *La narrativité au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Chantal Hébert et Irène Perrelli-Contos, p. 171-197. Saint-Nicolas (Qué.) : Les Presses de l'Université Laval.

Robert, Lucie. 2004. « Le grand récit de femme ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes ». In *La narrativité au Québec : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la dir. de Chantal Hébert et Irène Perrelli-Contos, p. 61-85. Saint-Nicolas (Qué.) : Les Presses de l'Université Laval.

Sarrazac, Jean-Pierre. 1981. *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Suisse : L'aire du théâtre, 198 p.

- Schlocker, Georges. 1994. « La parole affolée. La propension au monologue du théâtre français contemporain ». In *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72, p. 104-108.
- Siganos, André. 1995. *Solitudes, écriture et représentation*. Grenoble : Ellug, 241 p.
- Solal, Elsa. 1994. « Le défi ». In *Alternatives théâtrales*, n° 45, p. 55-57.
- Ubersfeld, Anne. 1996. *Le dialogue de théâtre*. Paris : Belin, 217 p.
- Ubersfeld, Anne. 2004. « La parole solitaire ». In *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 110, p. 56-66.
- Weldman, Sabrina. 1994. « La parole des auteurs (Cormann, Durif, Piemme, Velletti, Novarina) ». In *Alternatives théâtrales*, n° 45, p. 49-52.

Œuvres étudiées

- Fabre, Jan. 2000. « Une femme normale-à-en-mourir ». In *Quatre pièces*, Paris : L'Arche, p. 129-133.
- Piemme, Jean-Marie. 2000. *Ciel et simulacre suivi de Peep Show*, Coll. « Nocturnes théâtre », Liège : Lansman, p. 52-54.
- Thirion, Virginie. 2002. *Zéphira. Les pieds dans la poussière suivi de V.I.P. (testament)*, Coll. « Nocturnes théâtre », Liège : Lansman, p. 34-41.

Ouvrages sur le concept de crypte

- Derrida, Jacques. 1976. « Fors ». In *Cryptonimie, le verbier de l'Homme aux loups*, sous la dir. de Nicolas Abraham et Maria Torok, p. 34-41. Paris : Aubier Flammarion.
- Hachet, Pascal. 2000. *Cryptes et fantômes en psychanalyse : essais autour de l'œuvre de Nicolas Abraham et Maria Torok*. Coll. « Psychanalyse et civilisations ». Montréal : L'Harmattan, 154 p.
- Rand, Nicholas. 1989. *Le cryptage et la vie des œuvres : étude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud*. Paris : Aubier, 180 p.

Ouvrages sur la psychanalyse de Nicolas Abraham et Maria Torok

- Collectif. 2001. *La psychanalyse avec Nicolas Abraham et Maria Torok*. Sous la dir. de Jean-Claude Rouchy. Coll. « Transition ». Saint-Agne : Éditions Érès, 206 p.

Rand, Nicholas. 2001. *Quelle psychanalyse pour demain? Voies ouvertes par Nicolas Abraham et Maria Torok*. Coll. « Transition ». Saint-Agne : Éditions Érès, 166 p.

Torok, Maria. 2002. *Une vie avec la psychanalyse. Inédits et introuvables présentés par Nicholas Rand*. Coll. « Psychanalyse ». Paris : Aubier, 270 p.

Ouvrages sur Jacques Derrida

Anquetil, Gilles. «Le message de Derrida ». In *Le nouvel observateur*, 14 oct. 2004, no 2084, p.50-52.

Collectif. 2004. *L'Herne – Derrida*. Sous la dir. de Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud. n° 83, Paris : Éditions de l'Herne, 628 p.

Dick, Kirkby et Amy Zierinf Kofman. 2002. *Derrida*. DVD, couleur, v.o.a. et fr., 85 minutes, États-Unis : Zeitgeist Films.

Giovannangeli, Daniel. *Écriture et répétition : une approche de Derrida*. Paris : Éditions 10/18 (Union générale d'éditions), 1979, 171 p.

Goldschmit, Marc. *Jacques Derrida, une introduction*. Coll. « Agora ». Paris : Pocket/La Découverte, 2003, 254 p.

Michaud, Ginette. « Rêver de dire. Autour de quelques oneirographies derridiennes ». In *Europe*, mai 2004, n° 901, p. 57-82.

Ouvrages de Jacques Derrida

Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 435 p.

Derrida, Jacques, Alexis Nouss et Gad Soussana. 2003. *Dire l'événement, est-ce possible?* Coll. « Esthétiques ». Montréal : L'Harmattan, 112 p.

Autres ouvrages consultés

Beaudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 235 p.

Collectif. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Coll. « Encyclopaedia Universalis ». Paris : Albin Michel, 2001, 922 p.

Freud, Sigmund. *Sur le rêve*. Coll. « Folio/Essais », Paris : Gallimard, 1988, 146 p.